

Diego de Urbina (1516-1595). Pintura y mecenazgo antes de 1570*

Fernando Collar de Cáceres
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2010
Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2010

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 22, 2010, pp. 103-136
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

La dilatada labor pictórica desarrollada por Diego de Urbina (1516-1595) con anterioridad a 1569 se nos ha mostrado hasta ahora esquiva por la pérdida o destrucción de buena parte de su obra. El presente artículo viene a dotar de contenido a un periodo extenso y esencial de su trayectoria en el que ocupa un lugar primordial el capítulo de su trabajo al servicio de don Pedro Álvarez Acosta, obispo de Osma.

PALABRAS CLAVE

Diego de Urbina. García de Ampuero. Pedro Álvarez Acosta. Pintura del siglo XVI. Almorox. Burgo de Osma. Aranda de Duero. Segovia. Soria.

ABSTRACT

The important pictorial work developed by Diego de Urbina (1516-159) before 1569 has shown us so far diffuse because of the loss or destruction of those paintings. This article attempts to give substance to a crucial period in his career, in which it plays an essential chapter of work in the service of Don Pedro Álvarez Acosta, Bishop of Osma.

KEY WORDS

Diego de Urbina. García de Ampuero. Pedro Álvarez Acosta. Painting in 16th Century. Almorox. Burgo de Osma. Segovia. Soria.

El nombre de Diego de Urbina lo asociamos casi indefectiblemente con los altares comunes del monasterio de El Escorial (1580-1584) y con las pinturas algo anteriores de las cuatro estaciones del claustro bajo de las Descalzas Reales (ca. 1573-1580), lo que conduce a una valoración reductora de su obra pictórica en clave escorialense que se corresponde sólo con la última etapa de su recorrido personal; tenía más de sesenta y cuatro años y unos cuarenta de trayectoria profesional cuando con Sánchez Coello y Carvajal dio en acabar la serie encomendada a Navarrete el Mudo, que comportó sin duda en él un último ajuste estilístico y constituye desde luego un capítulo esencial de su producción artística.

Fuera de este último periodo nos han llegado las espléndidas sargas realizadas por 1569 para el retablo mayor del monasterio segoviano de Santa Cruz, de decidido sentido romanista, también encargo real, y el italia-

nizante *Salvador bendiciendo* de la sacristía de la capilla del prior Sarmiento en la catedral del Burgo de Osma, de la misma época; el resto, poco más de media docena de atribuciones y casi medio centenar de obras destruidas o en paradero desconocido, de lo que resulta la mermada y parcial visión del quehacer de uno de los pintores madrileños más prolíficos y de mayor prestigio de su tiempo.

Gemelo del también pintor Francisco Ampuero, Diego de Urbina nació en Madrid en el seno de una familia de artistas de origen montañés, siendo bautizado en la iglesia parroquial de San Ginés el 26 de febrero de 1516. Era hijo del pintor Pedro de Ampuero y de Teresa Díaz, otro de cuyos hijos, García de Ampuero, fue así mismo pintor¹. En buena lógica hubo de formarse en el taller paterno, pero la trayectoria de Pedro de Ampuero parece cerrarse bruscamente en 1538, y nada sabemos de su estilo. La documentación hasta hoy recuperada de su activi-

dad profesional habla del retablo de la capilla de los Peñalosa en la iglesia madrileña de San Salvador (1517), del que le encargó para la de Francisco de Vargas en el monasterio madrileño de San Francisco el obispo de Plasencia, su hijo, D. Gutierre de Carvajal (1530), o del pintado para la iglesia de Camarga antes de 1533; pero todo hace entender que no será otro el pintor Ampuero que se cita en 1515 como autor del retablo de San Juan de la parroquial de Pinto². Una última noticia la encontramos en el poder que el 15 de mayo de 1538 le otorgaba en Madrid el también pintor Adiosdado de Olivares para “*tomar cualesquiera obra de retablos*” en su nombre³, lo que ha de significar el propósito de trabajos compartidos que no sabemos si llegaron a materializarse.

Por estas fechas Urbina contaba veintidós años de edad, con lo que sería un oficial en ciernes o empezaba acaso a trabajar como tal, pero su trayectoria personal no parece que llegara a despegar de manera definitiva hasta diez años después, con casi treinta y dos, cosa un tanto inusual entonces. Este largo vacío ha movido a pensar en un viaje a Italia, en la estimación, por lo demás, de que el conocimiento de la pintura italiana que se percibe en su obra va más allá del rafaelismo de carácter toledano que se entiende constituiría su sustrato estilístico⁴, como en lo general el de la aún mal conocida pintura madrileña de su tiempo. Pero es difícil asegurar que este viaje tuviera lugar, así como encontrar en su obra una impregnación profunda de la pintura quinientista italiana que lo evidencie -las excepciones por tardías parecen desdecirlo-, aunque no puede negarse un conocimiento, que se intensifica a partir de su contacto con Becerra, y una particular mirada sobre Parmigianino, de quien extrae formas y figuras enteramente al margen de su estilo y de su valentía técnica, en un siempre selectivo manejo de estampas, lo que hace innecesario explicar su pintura con una estancia en Italia. En todo caso esta influencia no parece que aflore de modo neto en los primeros años, en los que su obra enlaza en buen grado con propuestas manieristas castellanas, y se desarrolla en una asimilación progresiva que alcanza su plenitud en una tardía asimilación de lo veneciano. No hay en suma aval cierto de una temprana estancia en Italia, pero sí sabemos de algún contacto del solvente taller familiar con pintores de allí formados, como Pedro Rubiales o Alonso Berruguete.

La razón del dilatado vacío así habido en sus inicios profesionales -ciertamente nada sabemos de él hasta 1544; tendría ya veintiocho de edad- debe buscarse más bien en su colaboración con sus otros hermanos en el taller familiar, primero como aprendiz y oficial de su padre, Pedro de Ampuero, y a continuación a la sombra de García, como probablemente también Francisco, su gemelo. Los datos cronológicos reflejan en tal sentido una concatenación que tiene en Diego de Urbina su último eslabón y en la que a la figura de Francisco de Ampuero le cabe un papel difuso.



Fig. 1. García de Ampuero y Diego de Urbina. *Descanso en la Huida a Egipto*. Quintanarraya (Burgos), iglesia parroquial.

García de Ampuero y el primer Diego de Urbina

Se ha supuesto que García de Ampuero era menor que sus hermanos Francisco y Diego⁵, pero hay sobradas razones para creer precisamente lo contrario. Sería de esperar de otro modo que el registro de su bautismo apareciera en el primer libro sacramental de la iglesia madrileña de San Ginés con posterioridad a 1516; no hay tal, aunque no es cosa concluyente, pues existen grandes lagunas sobre los Ampuero en este particular. Hay que desestimar no obstante que el Cristóbal de Urbina que aparece como testigo en varias escrituras otorgadas por él o sus colaboradores entre 1538 y 1544 sea su hijo, quien de otro modo sería demasiado cercano en edad a Francisco y Diego, en realidad sus hermanos. Más significativo resulta el que todas las referencias documentales a los trabajos de García de Ampuero sean anteriores a los de Diego de Urbina y el papel que a éste le corresponde en relación con alguno de ellos. La confusión deriva de varias de las escrituras relativas a la ampliación del retablo de la capilla del obispo de Calahorra, D. Alonso de Castilla, en el monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid, primera de las obras de García de Ampuero de

que tenemos noticia. Con fecha de 12 de mayo 1538 el entallador Francisco Fernández se obligaba a realizar por valor de ochenta mil maravedís su parte en el retablo que García de Ampuero había de hacer de pintura, dorado y estofado para la capilla de D. Alonso de Castilla en el monasterio de Santo Domingo el Real⁶. Una segunda escritura firmada un día después por el entallador y el propio obispo pone de relieve que el retablo disponía de sotabanco y cinco órdenes o calles, la principal y las laterales con imágenes de bulto y las intermedias con tableros de pinzel, así como guardapolvos de talla⁷. En la parte izquierda del banco había de llevar una Quinta Angustia y en la contraria el Entierro de Cristo “*con todas su figuras que la ttraça tiene debujado*”, metidas estas historias en cajas de ocho palmos de alto; la principal, de seis de ancho, había de alojar la custodia, y las entrecalles las tallas de dos apóstoles⁸. El entallador iría entregando al pintor cuanto fuera terminando, y en el plazo de un mes de empezada la obra le había de dar los tableros “*barroteados por las espaldas*”. En lo tocante a la pintura, las condiciones firmadas en la misma fecha y lugar por García de Ampuero y el pintor alcalaíno Diego de Madrid —en realidad su fiador, con el boticario Melchor de la Vega— detallaban que “*los bultos grandes y pequeños han de ser muy bien aparejados y dorados e plateados y estofados*”, que los respaldares y artesones irían dorados de oro fino bruñido y de plata dorada, y que las “*seys piezas de pinzel principales con dos tondos que han de yr e van por Remates han de ser aparejadas y (...) y los nudos qmados de manera q qde todo muy bien aparejados los tableros p^a q se puedan pintar las ystorias ql dho señor obpo diere por scrpto e estas ystorias han de ser pintadas de muy finas colores azules e carmines e verdes y brocados e otras muchas colores tocantes al pinzel al olio muy bien acabados en toda prfición a contento de su señoría..*” y que sería realizado “*en toda prfición conforme a la muestra e traça q sta fecha q esta firmada del dho señor obpo e del dho gr^a de ampuero*”, quien cobraría por su trabajo cien mil maravedís⁹. Cristóbal de Urbina figura como testigo en estas dos últimas escrituras, sin referencia de su condición. La confusión llega en las firmadas diecisiete meses después para la ampliación del retablo, y más en particular en la de la pintura, donde por error del amanuense figura como otorgante en primera instancia Cristóbal (enmendado) de Ampuero, pintor —debería decir García—, aunque a lo largo del documento no vuelve a existir tal confusión, firmando García como otorgante y figurando entre los testigos Cristóbal de Urbina, *hr^o del dho gr^a de ampuero*¹⁰. Un error de transcripción en lo relativo al parentesco de Cristóbal y García ha multiplicado el deslizado por el escribano¹¹. En cuanto a la pintura, la ampliación comportaba en lo esencial la adición de cuatro nuevas tablas: “*yten q quatro tableros de pinzel q se añaden los pinte*

conforme a los otros tableros al dho gr^a de ampuero es ob(ligado) a pintar del primo Retablo d las ystorias q su señoría (...) y qs la traça de gr^a fdez (sic) firmada del mismo gra de ampuero pintor e fraco ffdex entallador e de my Ju^o Ramos”¹². Tendría así el retablo a la postre diez composiciones de García de Ampuero, pero nada sabemos de su temática, pues en ningún momento se informa de qué asuntos requirió el prelado.

En realidad cuanto sabemos de Ampuero no va más allá de los primeros años cuarenta. A comienzos del mismo 1540 aparece así ocupado en las labores de restauración de la antecámara del Cuarto real del Alcázar de Madrid, forrada de grandes paneles dorados y adornada con escudos, figurando como receptores de la obra Alonso de Covarrubias y Alonso Berruguete¹³. Y en septiembre de 1543 daba poder a su hermano Francisco y a Diego de Arroyo, repostero del príncipe, para cobrar en su nombre la pintura, dorado y estofado de un tríptico que había hecho para el marqués del Valle¹⁴, de cuya temática y paradero nada puede determinarse. Un año después realizaba el pequeño retablo de Quintanarraya (Burgos), localidad entonces de la diócesis de Osma, que hubo de ser el del altar mayor de esta modesta iglesia parroquial, aunque un error de transcripción ha llevado a entender que su autor fue Francisco de Ampuero, quien figura en calidad de testigo con Jerónimo de Villareal. El poder otorgado en Madrid el 24 de agosto de 1544 habla así por vez primera de una relación de los artistas de la familia Ampuero con el obispado de Osma, previsiblemente por mediación de Cristóbal de Ampuero, *trichantre* a la sazón del obispo Álvarez Acosta, por cuyo mandamiento se encargó a García el retablo¹⁵. Cuatro años después, el 9 de junio de 1548, Diego de Urbina y su hermano Cristóbal declaraban que el primero estaba obligado a realizar el retablo de la iglesia de San Pedro de Quintanarraya y otorgaban poder a Francisco de Ampuero para que terminara la obra “*en lo del dorado y estofado que queda por facer porque en la pintura e ymagineria ya esta acabado*”¹⁶. Parece claro que Urbina había tomado ya para entonces las riendas del taller, quedando Francisco en un segundo plano; y nada volvemos a saber de García.

Éste de Quintanarraya es retablo de pequeñas proporciones y frágil estructura, con columnas abalaustradas. Dispone de cinco tablas pintadas y su encasamento central está ocupado por unos disformes aditamentos barrocos y una imagen del Bautista donde en origen iría la de San Pedro, titular del templo, a quien se dedican un par de pinturas. Ocupan éstas los registros altos de las calles laterales, y son de la *Elección de San Pedro* y el *Martirio de San Pedro*. Las restantes corresponden al ciclo de la Natividad, con la *Adoración de los pastores*, arriba, entre las anteriores, y el *Descanso en la Huida a Egipto* y la *Adoración de los magos*, abajo, en las laterales.

Todas muestran un estilo seco y un dominante cromático terroso, fruto en parte de la pérdida de barnices, la suciedad y el mal estado de conservación. Las composiciones siguen modelos establecidos, excepto el *Descanso en la Huida a Egipto* (Fig. 1), hasta ahora erróneamente identificada¹⁷, donde un ángel adulto ofrece al Niño los dátiles que lleva en el halda de sus ropas. María es representada como “Virgen egipcia”, con su tocado de peregrina, lo que hace inequívoca la estimación del tema. La utilización de estampas para las composiciones, previsible en casos como la *Adoración de los magos*, resulta singular en la *Adoración de los pastores* (Fig. 2), donde la manierista figura del joven que mira hacia el espectador desde el lado derecho está obviamente tomada de la estampa del *Martirio de San Lorenzo* de Raimondi sobre composición de Baccio Bandinelli, aunque no, sorprendentemente, los pastores sentados sobre el arco en ruinas; no otro será el habitual modo de proceder de Diego de Urbina. El pastor situado en el lado contrario es análogo al de algunas de las creaciones más avanzadas del Maestro de Duruelo, quien da en reforzar los contornos y sombrear las figuras de modo similar¹⁸. Trinidad de Antonio considera este retablo entre las obras de Urbina, aunque es difícil decir cuánto se debe a él y cuánto a García de Ampuero. Nada conocemos con certeza del primero que no sea al menos diez o casi diez años posterior, y nada de ello responde a este estilo, pero no faltan algunos modelos figurativos reinterpretados de manera recurrente por él en obras muy posteriores.

Casi un año después de que se encargara a García de Ampuero la realización del retablo de Quintanarraya se le confió el de la iglesia de Almorox –erróneamente mencionada como de la advocación de Santiago¹⁹–, sobre el que otorgó un poder a su hermano Diego el 22 de diciembre del mismo año (1544) para la formalización del contrato, no sin hacer constar que la obra le había sido encomendada por el reverendo Cristóbal Pérez, *Visitador del partido de Escalona*; figura entre los testigos un criado del pintor Cristóbal de Villarreal²⁰. Sigue un poder de Alonso de Villarreal al mismo Diego de Urbina en el que asume el papel de fiador de García de Ampuero para la obra del retablo²¹. Diego, mencionado ya en condición de pintor, quedaba facultado por su hermano para resolver todo lo relativo a las condiciones y la traza, pero no hay información sobre la naturaleza del retablo a realizar ni sobre la temática de sus pinturas. Todo indica empero que se trataba de un encargo diocesano. La cuestión es sin embargo si lo encomendado era en efecto *el retablo*, según se declara, y no *un retablo*, y si en el primer supuesto –estaríamos ante el retablo mayor, no conservado– su realización dio lugar en segunda instancia a un encargo adicional. A nuestro juicio bien pudo ser así.

Existen dos retablos de traza análoga en la iglesia de San Cristóbal de la villa de Almorox, ambos con cinco



Fig. 2. García de Ampuero y Diego de Urbina. *Adoración de los pastores*. Quintanarraya (Burgos), iglesia parroquial.

tableros pintados y caja central para la imagen, ninguno de ellos de entidad suficiente para haber presidido este monumental templo hontañonesco. El uno, circunstancialmente hoy de San Roque, aunque sin duda en origen de Cristo a la columna, a juzgar por sayones flagelantes tallados en paredes de la caja, es obra bien conocida, asignada a Juan Correa de Vivar y a contar entre sus más características y mejores realizaciones²². El segundo, hoy de santa Lucía y que probablemente fue de san Juan Bautista, ha sido estimado en lo pictórico como obra del círculo de Juan de Villoldo²³. Debieron de realizarse casi a la par, por mediados de los cuarenta, acaso por encargo diocesano –merece señalarse la existencia de cierta complementariedad iconográfica– en calidad de colaterales, aunque difieren no sólo en el estilo de las pinturas sino también en la talla. Cruz Valdovinos cree respecto al de Correa en un encargo particular de hacia 1545, y sugiere el nombre de Juan de Tovar en relación con su talla; Isabel Mateo estima que hay que retrasar sensiblemente su datación debido a los ingredientes berruguetescos de su pintura²⁴ y aventura que pudiera ser encargo del marqués de Villena, aunque no figura en él ningún emblema heráldico.

El de Santa Lucía, que en puridad hemos de llamar de los santos Juanes, resulta en principio muy distinto en sus pinturas al de Quintanarraya, pero hay alguna evidencia de la intervención de un mismo pintor. Dispone como el de Correa de cinco tablas, la mayor de las cuales es del *Llanto sobre Cristo muerto*, que se aloja en el segundo cuerpo de la calle central. Las otras ocupan las calles laterales: *Transfiguración* y *Bautismo de Cristo* (97 x 60 cm), abajo, y *Nacimiento San Juan Bautista* y la *Visitación*, arriba. Como remate de estas calles laterales lleva sendos lunetos con figuras de los santos Juanes,

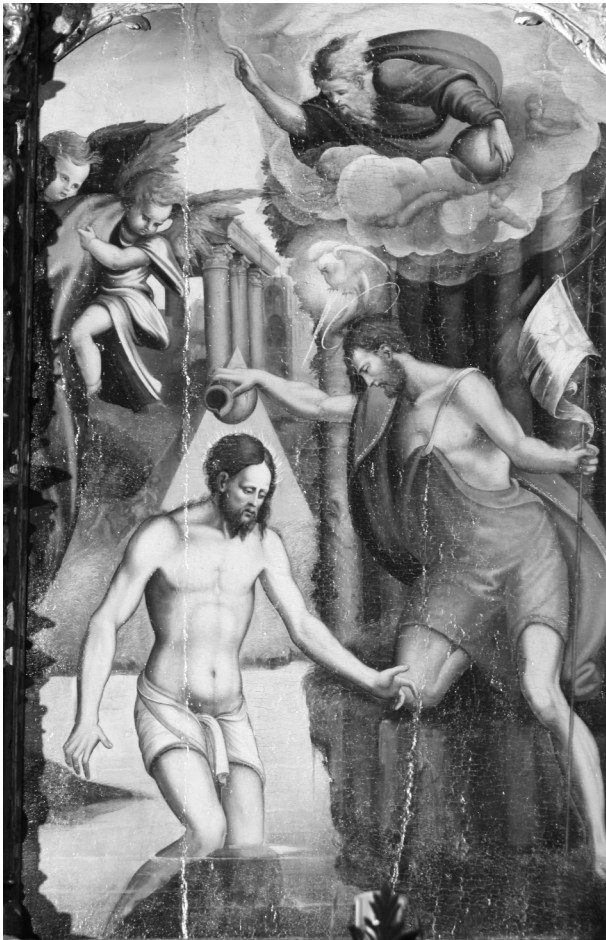


Fig. 3. García de Ampuero y Diego de Urbina (atr.). Bautismo de Cristo. Almorox (Toledo), iglesia parroquial.

bautista y evangelista, y la central culmina en un medallón con la efigie frontal de Cristo²⁵.

Se detecta en efecto en alguna de estas tablas un regusto berruguetesco que en lo común se asocia con la manera de Juan de Villoldo, especialmente en la *Transfiguración* y el *Bautismo de Cristo* (Fig. 3), aunque procede subrayar que son pinturas que anteceden a las pocas datadas que se conocen del palentino, como las de Tordehumos (1544) -encargo transferido en su día por Cristóbal de Herrera a Villoldo y a Francisco de Amberes-, las sargas y tablas de la madrileña capilla del obispo (1547), o las pinturas de Renera (1549), atribuidas, acaso de Luis de Villoldo; en opinión de Isabel Mateo esta corriente berruguetesca hubo de ser introducida en Toledo de mano de Francisco de Amberes. Otros modelos figurativos enlazan con la muy característica manera de Diego de Madrid, afincado en Alcalá de Henares, fiador de García de Ampuero en la pintura del retablo del obispo de Calahorra y autor de las del retablo

de Fuentelaencia (1557) y más que probablemente las del retablo de Pozuelo del Rey²⁶.

El estilo no es del todo homogéneo en suma, y se constata la intervención de varias manos, lo que bien cuadra con lo que entendemos sería la realidad del taller de los Ampuero, con García a la cabeza, en el lugar que antes ostentara Pedro, y una creciente colaboración de sus hermanos Francisco y Diego. A la blandura de formas de la villoldesca *Transfiguración*, con sus torsiones figurativas y cuerpos henchidos, se opone el sentido rectilíneo y seco de la *Visitación*, pero se observa a la par una reiteración de modelos entrecruzados en las distintas tablas que hace inviable cualquier disociación en la autoría. La composición más elaborada es la del *Llanto sobre Cristo muerto*, quizá inspirada en una estampa, algunas de cuyas figuras masculinas repiten modelos que están en la *Transfiguración* o el *Nacimiento del Bautista* (Fig. 4), como en ésta una de las sirvientas de la *Visitación*. La presencia de la misma doncella y la carencia de nimbo de



Fig. 4. García de Ampuero y Diego de Urbina (atr.). Nacimiento de San Juan. Almorox (Toledo), iglesia parroquial.

Zacarías permiten justamente determinar que el tema representado no es el Nacimiento de la Virgen, como hasta ahora se creía. En lo tipológico no es difícil reconocer en la joven de ropas verdes que atiende a la santa en su lecho al ángel que sirve a la Sagrada Familia en la *Huida a Egipto* de Quintanarraya, mientras que la figura de Zacarías o la de Santiago en la *Transfiguración* guardan parentesco con uno de los magistrados que asisten al *Martirio de San Pedro* o el mago que en la escena de la Epifanía señala a lo alto.

El elemento villoldesco, los paisajes con arquitecturas de resolución geométrica, y la misma representación de la columnata o de la pirámide de Cayo Cestio en el *Bautismo de Cristo* —muchos años después así en el *San Fabián y San Sebastián* de El Escorial—, o recursos como el agrupamiento figurativo y la representación desmayada de la Virgen apoyada en San Juan, junto a determinados modelos angélicos y algunos característicos rostros de perfil, del evangelista a la María Magdalena o las sirvientas de santa Isabel, los haría suyos Urbina. Las labores grutescas que adornan la caja de la imagen perdida serán también especialidad del madrileño, muy curtido a lo largo de sus días en labores de policromía.

Entre dos diócesis (1548-1555)

Los encargos realizados a mediados de los cuarenta a García de Ampuero en tierras de Escalona y de la diócesis de Osma tendrían a corto y medio plazo una significativa continuación en la obra de Urbina al tiempo que se iba labrando prestigio en el mundo madrileño. Nada de lo que cabe asociar con su nombre puede datarse con certeza antes de 1555, y hasta ahora se han venido estimando como desaparecido todo aquello de lo que hay noticia entre 1548 y 1559, si no hasta 1568. Persiste de otro lado un importante vacío documental entre 1555 y 1560 que en realidad ha de corresponder en buen grado al inicio de sus trabajos en el Burgo de Osma.

Una de sus realizaciones más importantes en los primeros años de su actividad pudo ser la de los retablos mayor y colaterales de la destruida iglesia madrileña de San Gil, y con ello su virtual incorporación a la nómina de quienes trabajaban al servicio de la corona. El contrato fue firmado conjuntamente con el entallador Juan de la Plaza el 3 de enero de 1552, como obra a realizar para “*su magestat el emperador*” según las condiciones firmadas de Alonso Hurtado, veedor de las obras de los Alcázares Reales. El retablo mayor había de llevar tres tablas, de la *Crucifixión*, *San Miguel* y *San Gil*, y dispondría de un respaldo tras la imagen del titular con “*la ystoria de quando llegaron el rrey y el obispo a él, quando entraron tras la çierba pensado que la habían herido y hirieron a él*”, el más famoso pasaje en suma

de la iconografía del santo titular²⁷. De los colaterales no hay descripción. Trinidad de Antonio duda que Urbina llegara a realizar nada dado que Vicente Carducho acometería un trabajo análogo a principios del siglo XVII, por lo que el contrato pudo quedar en suspenso²⁸. La demolición del convento, situado frente al Alcázar de Madrid, tuvo lugar durante el reinado de José Bonaparte.

Con anterioridad a esto sólo sabemos de la realización de la policromía de una imagen de San Bartolomé y su caja para la iglesia de la pequeña localidad madrileña de Pedrezuela²⁹. Y no está clara la naturaleza del trabajo que hubo de realizar antes de 1555 con Francisco Giralte para la iglesia de la villa de Barajas³⁰.

Otro de los encargos más relevantes de estos años fue desde luego el del retablo de la iglesia de Casar de Escalona (Toledo), sobre el que firmó contrato el 2 de enero de 1553 teniendo como fiadores al pintor Cristóbal de Villarreal y los plateros Francisco Leal y Francisco Álvarez³¹. Urbina debía ajustarse a las condiciones dadas por el licenciado Alvaro de Lugo, *del consejo del señor arzobispo de Toledo*, y por el pintor Juan Correa de Vivar, en las que se determina que la obra había de valer 200 ducados. Los términos contractuales evidencian que se trataba de la pintura dorado y estofado del retablo mayor, con lo que parece repetirse la situación, aquí incuestionable, de un importante encargo que pudo ser y no fue, pues finalmente fueron Hernando de Ávila y Luis de Velasco quienes por contrato firmado ya en 1560 hicieron el trabajo³². El solo proyecto supone sin embargo una reorientación de Urbina hacia tierras de Escalona y en relación con Correa, lo que favoreció sin duda que entrara en contacto con el marqués de Villena.

El 19 de octubre de 1553 firmaba así en Cadalso ante Francisco de Espinosa la escritura por la que se obligaba hacer la policromía, dorado y estofado del retablo del monasterio segoviano de Santa María del Parral, encañamando todas sus tallas, y a realizar al claroscuro (grisalla) la pintura de una gran cortina con los *pasos de la Pasión al natural*; todo ello por su propia mano, en el plazo de dos años y por precio de 1.900 ducados³³. El contrato invalidaba obviamente el que firmara el pintor abulense Francisco González en 1528 al tiempo que Juan Rodríguez y sus colaboradores (Blas Hernández, Jerónimo de Pellicer...) se obligaron a hacer el retablo. Por escrito dado en Escalona el 19 de noviembre de 1553 el marqués de Villena puso en conocimiento de la comunidad que la pintura del retablo había sido adjudicada en remate a Diego de Urbina, artista del que afirmaba tener buena opinión, y expresaba su deseo de que se le facilitase un lugar en el recinto monacal “*donde pudiese hacer la obra porque sería de gran provecho y causa de mucha brevedad y bondad de la obra que no lo anduviese llevando y trayendo*”³⁴; “*el oficial* —concluía el marqués,

ponderando su talante— *es de condición que no dará pesadumbre*”. Y en una segunda carta, dada en Valladolid el 4 de mayo de 1554, el de Villena transmitía al prior la información de que Urbina —según propia declaración— *“tiene hecho todo lo que sea (sic) Vea lo que será adelante y gastado la cantidad de que en esto es obligado”*, y que solicitaba por ello provisión de fondos para concluir su trabajo, por lo que en tal sentido le instaba a que personas experimentadas comprobaran el cumplimiento de lo acordado y de ser conforme se le dieran dineros *“de lo que yo he pagado y cumplido de las huérfanas ...y en todo caso se provea para que la obra no cesse”*³⁵. En el reverso de la misiva obran cinco cartas de pago firmadas por Urbina en 1554 y 1555 cuyo monto es superior a los 1.200 ducados. Otros 300 ducados fueron pagados en Ayllón por el mayordomo del marqués, y el resto, hasta los 1.900 convenidos, fueron librados en el mismo monasterio³⁶.

Urbina estaría previsiblemente en El Parral hasta octubre de 1555, con alguna ausencia esporádica³⁷, ocupándose en las labores de policromía y en la realización de la gran cortina que había de cubrir este gran retablo durante la Semana Santa. Bosarte llegó a conocerla, y afirma que era de una pieza, de unos 50 pies de alto (unos 14 metros) y de mucho mérito, y que durante largo tiempo se había creído que los marqueses la habían mandado pintar en Roma³⁸.

Entre las sargas de procedencia segoviana pertenecientes al Museo del Prado, durante años en depósito monasterio del Parral³⁹, hay una serie con temas de la Pasión que ha de ser atribuida sin reservas a Diego de Urbina y que bien pudiera ser parte de la sarga realizada para el altar mayor del monasterio, en piezas hoy separadas. Las razones argumentales para tal estimación encuentran sólido fundamento en obras posteriores y en particular en la gran cortina del altar mayor de la catedral del Burgo de Osma, como ésta en otras pinturas algo más tardías⁴⁰, y sólo Urbina aparece trabajando aquí y allí en años tan cercanos. Las arquitecturas fingidas que en una y otra sarga enmarcan las escenas son de carácter jónico, aquí mediante pilastras cajeadas, con una sobriedad que la cortina oxomense se ve rota en el cuerpo alto por un revestimiento de figuras y tarjas. Y es en esencia en lo arquitectónico en lo que radica la supuesta naturaleza italiana de la que fuera del Parral de que se hace eco escéptico Bosarte. En cuanto a la proximidad estilística entre ambas cortinas, en lo figurativo, en el uso de recursos varios y aún en aspectos compositivos, es cosa palmaria, evidenciándose en ello ser de un único autor, sin duda Urbina, quien desde estas primeras manifestaciones da muestras de singular maestría en la pintura de sargas, soporte modesto en el que se expresa con mayor solvencia, soltura y vivacidad en general que en los trabajos sobre tabla.



Fig. 5. Diego de Urbina. *Prendimiento de Cristo*. Segovia, Santa María del Parral; depósito del M. del Prado.

Las cuatro piezas seguras de la serie, propiedad del Museo del Prado y en depósito en El Parral, son de la *Subida al Calvario* (4,00 x 3,38 m.), la *Crucifixión* (4,25 x 3,40), la *Oración en el Huerto* (4,95 x 3,14) y el *Prendimiento de Cristo* (ibi.). Una quinta sarga supuestamente perteneciente al mismo conjunto es la del frontón de los *Ángeles con los instrumentos de la Pasión* (3,40 x 9,32), y completa la serie una cortina del *Descendimiento de la cruz* (3,20 x 3,00 m.) del Museo Provincial de Segovia, que se encuentra partida en dos en sentido horizontal⁴¹. Atendiendo a sus dimensiones puede afirmarse que las dos primeras pertenecerían a la misma calle, que iconográficamente no ha de ser sino la central. La tercera y la cuarta, de similares medidas, serían de las laterales, como seguramente la del *Descendimiento*, algo menor; y la de los ángeles con las *“arma Christi”* pudiera haber sido el remate conjunto de las tres calles previsibles. Faltarían según esto cuatro paños, uno de la calle central, acaso el *Entierro de Cristo*, y tres de las laterales.

Todas las composiciones reflejan un manejo selectivo de estampas y una impregnación manierista un tanto

atemperada que se mueve ocasionalmente cerca de parámetros villoldescos. El modelo de Tiziano gravita sobre la *Oración en el huerto*, aunque en lo esencial ha de ser fruto de la manipulación de fuentes dispares, y sólo la escorzada figura de san Juan, con el rostro apoyado en la mano, deriva directamente del grabado de Giulio Bonasone sobre una de las versiones del veneciano, en figura reconducida a una muy personal tipología. Al fondo, un muy vivaz Cristo orante, y ante él un ángel portando la cruz, en representación, acaso de inspiración rafaelesca, que define otro modelo recurrente.

En clara correspondencia compositiva, en el *Prendimiento de Cristo* (Fig. 5) la villoldesca escena de Judas ante Cristo se desplaza hacia el fondo, asistiendo como espectadores san Juan y Santiago entre unos árboles cercanos y ocupando el primer plano los soldados, caídos en tierra, y san Pedro. Se deduce de ello que era el paño simétrico del anterior. La licencia iconográfica del pasaje, con un amontonamiento de romanos vencidos en los que parece haber hecho estragos el furor del apóstol, deriva del la reutilización de elementos figurativos dispares. Así, tanto el soldado que levanta el escudo para protegerse como el que se muestra de espaldas girando forzosamente su rostro proceden del soberbio aguafuerte de la *Resurrección* de Parmigianino.

La *Subida al Calvario* (Fig. 6) es quizá también el resultado de una manipulación de estampas varias (Durero, Lucas de Leyden, Agostino Veneziano), sin olvidar el Pismo de Sicilia y Tiziano, y en mayor grado sobre un anónimo grabado italiano de la escuela de Fontainebleau⁴², pero también de nuevo Parmigianino, en cuyo *Entierro de Cristo* parece inspirarse el grupo de la Virgen y san Juan. Especial mención merece la imagen del Cirineo, por su nobleza de rasgos y énfasis plástico y como modelo incontestable del repertorio personal de Urbina. Pero es en el fragmentado *Descendimiento de Cristo* del Museo de Segovia⁴³ (Figs. 7-8), de referentes compositivos dispares (Raimondi, Maestro del Dado), donde el vínculo con lo villoldesco se hace más palpable, en especial en la estilización figurativa del grupo de las santas mujeres, de ropas monjiles, casi mortajas, y luz resbaladiza. La Magdalena, de perfil, define un tipo femenino de constatable continuidad en su pintura. Tres hombres ayudan a bajar a Cristo, tendido en diagonal, en paralelo con la Virgen, y otro más aparece de espaldas junto a una escalera mirando hacia un paisaje sembrado de arquitecturas de neta geometría y presidido por la mole oscura de una poderosa fortaleza.

En el aspecto iconográfico es la sarga de la *Crucifixión* (Fig. 9) sin embargo la más sugestiva, al mostrar al fondo en evocación de la ciudad de Jerusalén la negra silueta del Acueducto de Segovia destacando sobre el caserío, testimonio preciso de la presencia de Urbina en la ciudad. Delante se yerguen las tres cruces,



Fig. 6. Diego de Urbina. *Subida al Calvario*. Segovia, Santa María del Parral; depósito M. del Prado.

recta en el centro la de Cristo, que se muestra con el *perizonium* acaracolado en su extremo, y en escorzo las laterales, fuertemente oblicuas, con Dimas mirando a Cristo y Gestas que lo hace con torva expresión hacia abajo.

No hemos tenido ocasión de ver la sarga de los ángeles, por lo que nos resulta difícil afirmar taxativamente que forme parte de la serie, como creemos. No lo es de ninguna otra de las conservadas. Los cuatro ángeles portadores de instrumentos de la Pasión participan del carácter villoldesco de otras figuras Urbina, y bien pueden ser suyos, pero hay cierto alejamiento de sus modelos en la representación de los querubines, sensiblemente más chatos de los que asoman en otras pinturas suyas.

Al servicio de D. Pedro Álvarez Acosta

El vacío documental habido desde octubre de 1555 y las continuadas gestiones que en nombre de Urbina realizó su hermano Francisco a lo largo de 1560, en relación con la compra o el arrendamiento de unas casas⁴⁴, prue-

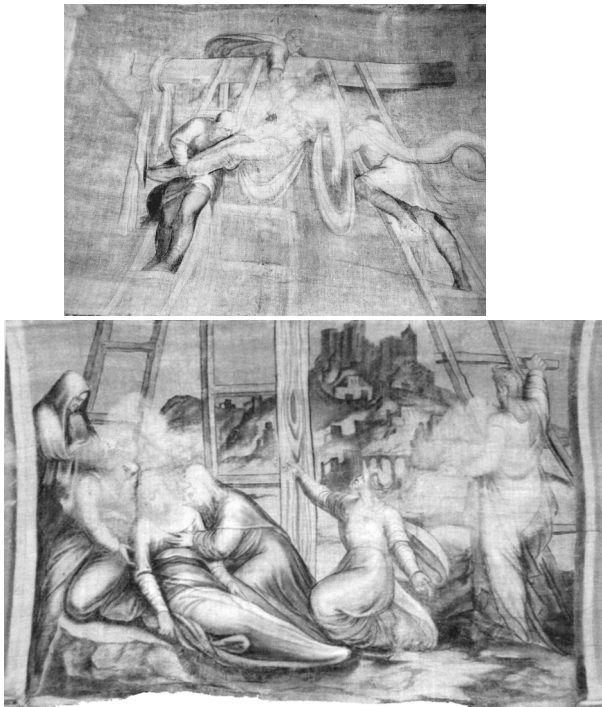


Fig. 7-8. Diego de Urbina. Descendimiento. Segovia, Museo Provincial.

ban una continuada ausencia de Madrid, quizá primero en la terminación de los trabajos en Segovia, pero debido sobre todo a los realizados en el Burgo de Osma y Aranda de Duero al servicio de don Pedro Álvarez Acosta, para lo que tuvo sin duda un extraordinario valor en su hermano Cristóbal, trinchante del propio obispo y contacto necesario ya en 1544 para el encargo del retablo de Quintanarraya a García de Ampuero, como se vio. Los datos vienen desmentir que en 1552 pasara Urbina en el séquito de doña Juana a Portugal, donde se dice que en 1556 estaba al servicio de Catalina de Austria⁴⁵. Más allá del error esta referencia habla acaso de un nexo temprano que habría que situar en los años de la “pequeña corte” de la joven princesa en Aranda, cuando, entre enero de 1549 y noviembre de 1550, residió en la villa con el infante don Carlos a instancias del emperador⁴⁶, aunque no hay noticia de que Urbina se ocupara por el momento de otros encargos oxomenses más allá de 1548. Años después sería el elegido para pintar las estaciones del claustro de las Descalzas Reales, cuya realización dispuso doña Juana. En todo caso no pueden dejar de considerarse contactos con el entorno cortesano, pues en febrero de 1548 tomaba en Madrid por aprendiz al hijo de Luis de León, *camarero del Príncipe nuestro señor*, por espacio de siete años⁴⁷.

La llegada del obispo portugués al Burgo de Osma supuso un enorme impulso artístico y cultural para la

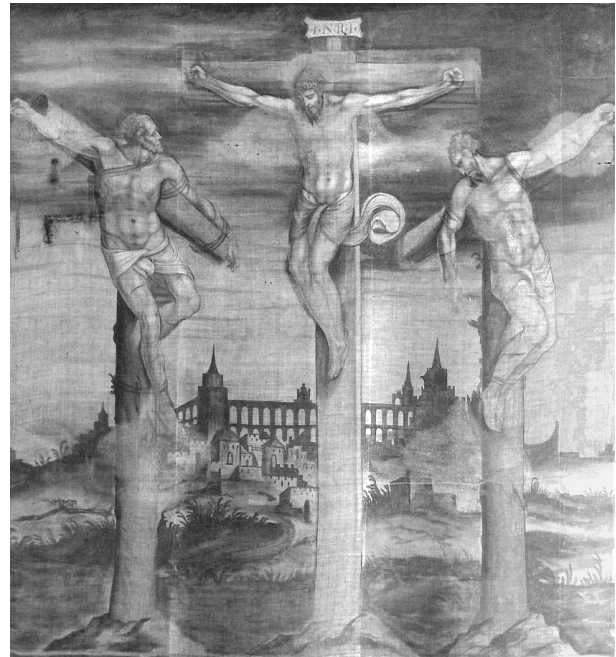


Fig. 9. Diego de Urbina. Crucifixión. Segovia, Santa María del Parral; depósito del M. del Prado.

diócesis, que se extendía entonces hasta tierras vallisoletanas por la Ribera del Duero (arciprestazgos de Roa, Aranda de Duero y Adrada de Haza). Don Pedro Álvarez da Costa (1484-1563) —de nombre españolizado en Álvarez de Costa o Acosta— era hombre de noble origen, hijo del caballero Lopo Alvares Feio y de doña Margarida Vaz da Costa, progenie la suya que se decía de la real sangre del rey de Alejandría. A instancias del cardenal Jorge da Costa, su tío, miembro de la curia romana estrechamente relacionado con los papas Sixto IV y León X, don Pedro, formado en Roma a su sombra, siguió la carrera eclesiástica, siendo investido en 1511 obispo de Oporto —con nombramiento de 1507—, dignidad que ostentó a lo largo a lo largo de veintidós años, y fue capellán mayor de las infantas de Portugal por designación del rey D. Manuel⁴⁸. Formó parte del séquito de doña Isabel de Portugal cuando vino a España a casar con Carlos V, y gozó desde este momento de la estima del emperador, quien obtuvo para él la mitra leonesa en 1533. Cinco años después tomaba posesión de la de Osma, cuya sede ocupó entre 1539 y 1563⁴⁹. Era así titular de la diócesis en los años en que doña Juana residió en Aranda de Duero, capital de la Ribera del Duero en la que el mismo promovería una de sus más relevantes fundaciones.

El Colegio y Universidad de Santa Catalina, fundado en 1541 frente a las murallas del Burgo de Osma, y cuya actividad dio comienzo en 1554, fue sin duda su mayor empresa, que puso bajo la protección real, aceptada por

Felipe II en enero de 1562⁵⁰. Pero su generosidad e iniciativa se multiplicó en incontables actuaciones y donaciones, dejando extraordinaria muestra de su liberalidad, de su interés por el arte y por el gobierno de la diócesis⁵¹, como en menor grado ya hiciera en Oporto⁵². Comenzó la construcción de la Colegiata de San Pedro, en Soria⁵³, donando para su servicio una casona grande frente a ella y una Casa de Estudios, en la misma ciudad. Fundó en Aranda de Duero el destruido convento de Sancti Spiritus, de la orden de predicadores –otra de sus principales creaciones–, donde dispuso finalmente su enterramiento en un rico sepulcro de jaspe; comenzó también aquí la construcción del hospital de la villa, conocido como de los Santos Reyes, y sufragó y promovió otras obras⁵⁴. Pero sus dos creaciones más significativas en lo artístico fueron el retablo mayor y el retablo del trascoro de la catedral de Burgo de Osma, para los que contó con artífices de la categoría de Juan de Juni y Juan Picardo y, al parecer, los toledanos Juan Bautista Vázquez y Nicolás de Vergara, respectivamente. Las armas de Álvarez Acosta, escudo partido, con rueda de cuchillos de santa Catalina en campo de azur, por la devoción familiar a la santa mártir de Alejandría, de cuyo reino decían proceder, y con cinco costillas en campo de gules, de Costa, aparecen en los cuatro pilares centrales de la Colegiata de Soria y campan en cuantas obras promovió, del Colegio de Santa Catalina y las ruinas de Sancti Spiritus a los retablos mayor y del trascoro de la catedral del Burgo de Osma, los ornamentos litúrgicos o el Pasionario oxomense, amén de las que se colocaron junto a la desaparecida Puerta del Cubo, hoy en unas casas de la calle mayor del Burgo⁵⁵.

Vista la necesidad de la fábrica de la catedral del Burgo de Osma, D. Pedro “*se había movido y determinado por mayor bien y decoro della...hacer en la dicha capilla mayor a sus propias expensas y costa un retablo muy suntuoso*”, sobre lo que se firmó contrato en la misma villa el 13 de marzo de 1550, obligándose Juan de Juni, Picardo y Pedro Andrés a realizarlo por dosmil ducados⁵⁶. En la averiguación de cuentas de agosto de 1554 queda constancia de que el retablo estaba acabado en lo referido a ensamblaje y talla. Según Loperráez Acosta habría hecho venir a Juni de Italia a Portugal cuando era obispo de Oporto, encargándole la construcción de las casas episcopales, que califica de las mejores del reino de Portugal⁵⁷. Pero es afirmación carece de cualquier fundamento. Pedro Dias analiza todos sus extremos, desde la idea de un Juni arquitecto, o la de su llegada desde Roma con el prelado, al nulo impacto estilístico del artista en la ciudad, para concluir que es enteramente inaceptable, y apunta que la acreditada predilección de D. Pedro de Acosta por el trabajo de Juni debió comenzar en tierras castellanas, dejando abierta la cuestión de si serían viejos conocidos de

Roma, no sin preguntarse sobre qué relación podía tener el eminente sobrino del cardenal de Portugal con un oscuro escultor francés⁵⁸. Juni llegó en 1533 a León, de cuya diócesis fue obispo el portugués precisamente desde 1533 a abril de 1539, aunque no entró en su catedral hasta 1536 y apenas paró en la ciudad. Es aquí donde pudo tener lugar el encuentro, o el reencuentro, en su caso, al margen de la construcción misma de San Marcos. Y sólo once años después, siendo ya obispo de Osma, recurrió al francés, afincado en Valladolid, para la realización del retablo mayor de su catedral y posiblemente para otros trabajos, acaso el *Cristo Resucitado*, bien que tenido por obra posterior, contando también con el escultor Juan Picardo para el primer⁵⁹. En realidad Juan Picardo estaba ya trabajando para la catedral del Burgo en 1534, año en que se le paga la realización de dos obras escultóricas para su lipsanoteca, la cabeza de San Nereo y el brazo de san Juan Crisóstomo⁶⁰, y se considera que intervino en las imágenes de la capilla de San Pedro de Osma⁶¹. En el pleito de Inocencio Berruguete con Pedro González de León por los sepulcros del convento de la Madre de Dios de Valladolid, Juan Beltrán dio en declarar en 1552 “*que vio la obra de Juan Picardo imaginario, muy gentil oficial, que hace la obra de ymagineria del altar mayor de la iglesia catedral de Osma*”⁶². Martí y Monsó indica que posiblemente hay que añadir el nombre de Francisco de Logroño, colaborador de Juni en Medina de Rioseco y vecino del Burgo en 1576 (sic). Logroño aparece ciertamente en las cuentas catedralicias en relación con obras menores en los años cuarenta⁶³, nuevamente en 1558, por la realización del tornavoz o chapitel del púlpito⁶⁴, adornado con las armas del obispo Acosta, y a finales de 1565, por la hechura de una imagen de Cristo para el monumento⁶⁵.

El objeto de nuestro interés se centra no obstante en la parte pictórica de los retablos, obra en ambos casos muy probablemente de Diego de Urbina, quien todavía en 1564 hacía gestiones para cobrar lo que se le debía por las realizadas para “*el yllustrisimo don salvador (sic) Costa, obispo que fue de Osma*”⁶⁶. Sabemos que el retablo estaba acabado en 1559, realizando entonces su limpieza hasta once oficiales. Cuatro años después el entallador Tomás de Borja efectuaría otra más sumaria, con la del trascoro y la del retablo de la Resurrección⁶⁷, y en 1561 se hicieron las gradas del altar mayor⁶⁸. En documento dado al parecer por el propio Acosta el 18 de enero de 1563 se declara que había costado de talla y pintura con sus añadiduras cinco mil ducados⁶⁹. En la plantilla de artistas que trabajaban de continuo en la catedral, ocupados en tareas por lo común menores, estaban en este tiempo el pintor Juan Bravo, el citado entallador Borja y un polifacético Francisco de la Vega, quienes obviamente no se ocuparon de los retablos⁷⁰.

Como ya vio Martí y Monsó, no hay en las cuentas de fábrica catedralicia nada referido a la creación del retablo mayor, como no podía ser de otra forma, al ser obra sufragada por el prelado. El nombre de Urbina aparece en las cuentas en tres ocasiones. La primera de ellas en las tomadas en 1561, donde se le menciona como proveedor de los panes de oro y del material que había de utilizar Juan Bravo para la policromía y dorado de los púlpitos de hierro, obra de Bernardino de Escalante⁷¹. Consta que residía entonces en Aranda de Duero, donde habría trasladado su taller para atender los encargos del obispo. Las otras dos referencias están en relación con los trabajos de asentar el trascoro, en 1560, en unas partidas menores libradas a sus oficiales sorprendentemente reflejadas en las cuentas catedralicias. Pero es algo de lo que hemos de tratar más adelante.

Todo apunta a Urbina como autor de la extraordinaria policromía de retablo mayor, con espléndidos estofados de variadas labores y grutescos como los que adornan el arco del *Abrazo ante la Puerta Dorada* o las jambas del relieve de la *Anunciación*, las del sotabanco (tritones, quimeras) o las que acompañan a las armas pintadas del prelado (*putti*, quimeras y otros seres fantásticos). Especial mención merecen las cuatro Virtudes representadas en las cartelas junto a las inscripciones pintadas en el respaldar de la custodia (Fe y Caridad, con la Santa Faz, a la izquierda; y Prudencia y Esperanza, a la derecha), que cabe asociar con modelos figurativos propios. En las figuras de San Pedro y San Pablo, de la custodia, no es fácil por el contrario reconocer su estilo.

En todo caso, nadie sino Urbina ha de ser el autor de la gran sarga realizada en 1557 para cubrir en Semana Santa el retablo, un género trabajo que en él adquiere trazas de auténtica especialidad. La atribución en tal sentido hace tiempo formulada⁷² no ha sido recogida sin embargo en ninguno de los distintos estudios habidos sobre su obra, ni con motivo de una reciente exposición⁷³, y se han sugerido por el contrario, no sin reservas, los nombres de Berruguete y Villoldo.

Realizada en tres piezas, como un retablo de dos cuerpos, tres calles, y dos entrecalles, es cortina que finge una estructura clasicista enteramente jónica, donde las columnas del cuerpo superior aparecen cubiertas con rica decoración de tarjas y máscaras y en su tercio inferior con figuras de doncellas. El cuerpo central se prolonga en el registro superior a mayor altura mediante pequeñas hermas⁷⁴. Lleva por coronamiento tres tarjas, la central con la figura del Padre Eterno, en óvalo horizontal, y las laterales con figuras de Virtudes tenantes de las armas del prelado, Fe y Caridad, a la izquierda, y Templanza y Justicia, a la derecha. Ocupan las calles inferiores las composiciones de la *Oración en el Huerto* y la *Resurrección*, a los lados, y el *Entierro de Cristo*, en el centro, y lleva en el cuerpo alto la *Flagelación de Cristo* y la

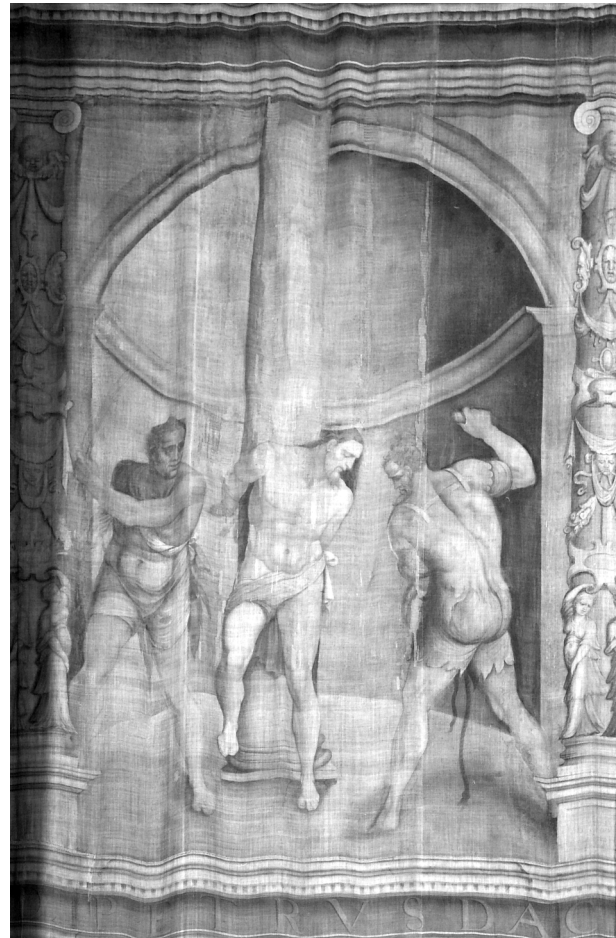


Fig. 10. Diego de Urbina. *Flagelación de Cristo*. Sarga de la catedral de Burgo de Osma

Subida al Calvario, a los lados de la *Crucifixión*, de mayor altura, en medio. En las entrecalles, personajes veterotestamentarios y tarjas con inscripciones. Todo ello en grisalla realizada en tonos ocre y con encarnaciones en rostros y brazos. En la tarja central, en el friso que media entre el Entierro y el Calvario, se lee: "OBLATVS EST / QUIA IPSE VOLVIT. ISA", referido a la vocación de sacrificio de Cristo⁷⁵; en el friso liso que separa los cuerpos en las calles laterales, la inscripción relativa al comitente: "D. PETRVS DA COST/A /EP(ISCOP)V/S OXOMENSIS", que se completa en los pedestales de las columnas superiores con la fecha de realización: "1/5/5/7"; en el zócalo: "IN ADAN MORTEM / IN ME VITAM PER RESVRE/CIONEM", significando la Redención (En Adán la muerte, en mi la vida por la Resurrección)⁷⁶. Las tarjas que acompañan a las figuras de los profetas enlazan con los distintos temas. Jeremías, arriba a la derecha, junto al Calvario: "MITTA/MVS LIG/NVM IN PA/NEM E19 / HIEREMIAS" (Destruyamos el árbol en su vigor, 11.19 Jeremías)⁷⁷; Sofonías, en relación con la Resurrección:



Fig. 11. Diego de Urbina. *Oración en el Huerto*. Sarga de la catedral de Burgo de Osma

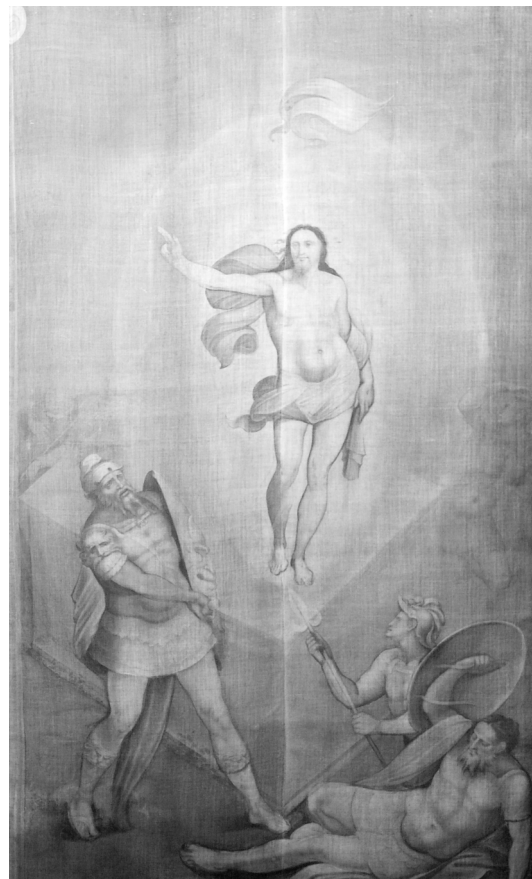


Fig. 12. Diego de Urbina. *Resurrección de Cristo*. Sarga de la catedral de Burgo de Osma

“S.PHONIE /QVA PROP/TE EXPEC/TAM IN/ DIE RESV/RECIONIS MEEI” (Por eso esperadme, dice el Señor, en el día de mi resurrección)⁷⁸; o un texto de San Lucas para el Entierro, abajo, en la entrecalle izquierda: “LVZ 2 POSITIS /GENIBVS O/RABAT DCE^{NS}/ PR. SI VIS TRA/SER CALICEM/ A ME”⁷⁹, y otro no identificado junto a la Flagelación: “IN FLA/GEELA PARAIN/SVM /D.D.”. Bajo el Entierro una deteriorada inscripción de las profecías de Isaías: “ESAIAE ET ERI//T SEPVLC/ EIVS OSVM” (Y su sepulcro será glorioso)⁸⁰, la misma que pondría años después en la sarga de Santa Cruz de Segovia⁸¹.

La general impregnación manierista de las composiciones y elementos ornamentales alcanza su máxima expresión en las alambicadas imágenes de algunos de los profetas y de modo particular la espléndida figura de Sofonías, quien protege sus ojos participando sorprendido de la visión de Cristo resucitado, en la calle inmediata, a que alude su texto. Su gesto recuerda el del soldado caído que se protege con el escudo en la *Batalla de Anghiari*, según Anna Muntadas, quien juzga así mismo que la figura de Jeremías ha de proceder del Platón de la *Escuela de Atenas*. La *Flagelación* (Fig. 10), escenifica-

da delante de una desnuda exedra, con Cristo atado por delante de una gran columna, procede claramente de la famosa composición miguelangelesca de Sebastiano del Piombo en la capilla Borgherini de San Pietro in Montorio, no sin alteraciones, cuyo San Pedro parece inspirar de otro lado la figura del profeta de la entrecalle inmediata; la *Subida al Calvario*, supuestamente de la versión invertida del Pasma de Sicilia a través de la estampa de Giovanni Battista Cavalieri⁸², pero también de fuentes nórdicas y el recuerdo de la anterior versión, como en parte la *Oración en el Huerto* (Fig. 11), ambas más simples que en la sarga segoviana. La *Resurrección de Cristo* (Fig. 12) hubo de inspirarse igualmente en fuentes grabadas, sobre todo en el aguafuerte de Parmigianino, del que proceden el sepulcro girado, en parte la figura de Cristo y el soldado que levanta el escudo. Esta parcial utilización de estampas se sustancia también en el *Entierro de Cristo* (Fig. 13), donde la desmayada representación de la Virgen apoyada en San Juan tiene su referente en la del mismo asunto realizada por Andrea Schiavone sobre composición de Parmigianino⁸³.



Fig. 13. Diego de Urbina. Entierro de Cristo. Sarga de la catedral de Burgo de Osma.

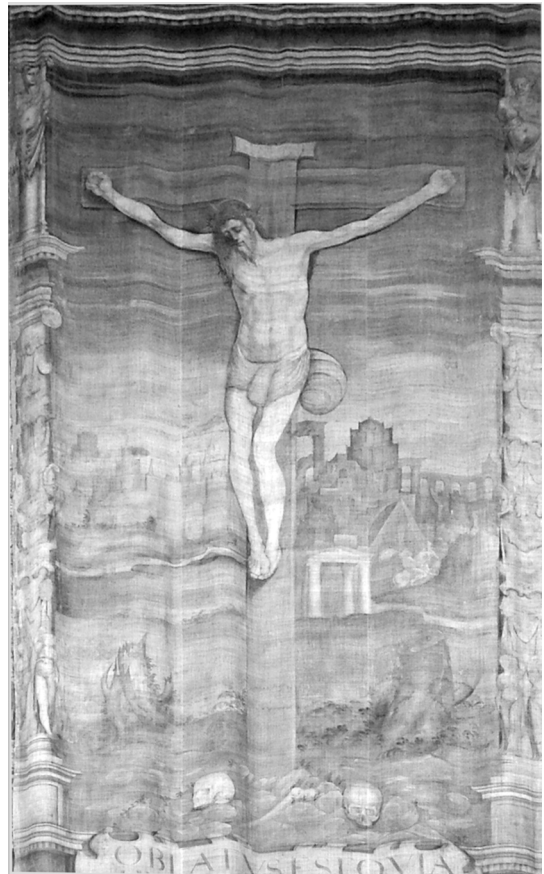


Fig. 14. Diego de Urbina. Crucifixión. Sarga de la catedral de Burgo de Osma

Los recursos estilísticos y el repertorio tipológico son propios de un momento intermedio en la evolución artística de Urbina, con figuras de cierto sedimento villoldesco, como en el *Entierro de Cristo*, o de influencia de Becerra (*Flagelación*; soldados de la *Resurrección*), característicos rostros de perfil, suavemente curvilíneos, como el san Juan en la *Oración en el Huerto*, o de talla recta y chata, como el soldado con lanza de la *Resurrección*, y escorizadas cabezas barbadas de cráneo brillante, como las de San Pedro y Nicodemo, en las escenas inferiores. A destacar, la singular sutileza en la representación evanescente de los soldados que emergen al fondo en la escena de Cristo resucitado. Pero merece especial mención también aquí el pasaje de la *Crucifixión* (Fig. 14), con la sola y solemne figura de Cristo en el Gólgota, de noble presencia y *perizonium* villoldesco, y con un par de calaveras y dos tocones al pie de la cruz, ante un paisaje cuyos lejos evocan la ciudad de Jerusalén, con un siluetado acueducto, un templete o una pirámide, por donde cabalgan unos jinetes. Más allá de la supresión de los ladrones, la dependencia de la versión de Segovia es obvia. En otro plano procede lla-

mar la atención sobre los *pentimenti* de la figura del Padre Eterno, en el remate, poco usuales en género de trabajos, con doble mano en gesto de bendecir.

Las cuentas catedralicias de 1576 reflejan que estas sargas fueron restauradas por Pedro Ruiz de Valpuesta, porque “*estaban Rotas y quemadas En ptes*”⁸⁴, al tiempo que retocó diversas figuras del retablo; pero no es claro si la expresa mención de las de Cristo se refiere a la sarga o al propio retablo. El ensamblador Tomás de Borja se había ocupado años antes de recoger la cortina, para que no sufriera deterioro⁸⁵. En su actual estado son las escenas de la *Resurrección* y de la *Oración en el Huerto* las que acusan repintes más drásticos, a juzgar por lo muy reforzado de algunos contornos.

Casi inmediatamente después de terminado el retablo mayor de la catedral hubo de hacerse el del trascoro, atribuido de antiguo a Juan Picardo y que Margarita Estella ha recatalogado como obra de Juan Bautista Vázquez el Viejo y de Nicolás de Vergara⁸⁶. La declaración de los testamentarios del Álvarez Acosta en junio de 1563 señalando que se llamó a Juan de Juni y Benedetto Rabuyate para tasar algunas obras que había realizado el obispo en

Aranda de Duero y Burgo de Osma⁸⁷ no puede referirse obviamente al propio retablo mayor o la imagen de *Cristo resucitado*, por razones de autoría, sino simplemente a éste del trascoro y al de los dominicos de Aranda. El conjunto, ahora de nuevo con su aéreo remate de la *Transfiguración*, es obra enteramente de talla, con un zócalo de mármol adornado con las armas del prelado. Acompañan a San Miguel dos santos sanadores, Nicolás y Blas, y la Magdalena, abajo; y en los relieves otros dos sanadores, los santos Cosme y Damián, con aires de profetas, y otros victoriosos guerreros cristianos, San Jorge y Santiago, así como los cuatro evangelistas. Estaba terminado en 1560, momento en el que precisamente Urbina hubo de ocuparse de asentarlos, como se registra singularmente en las cuentas catedralicias, aunque sea sólo en relación con la labor de sus oficiales⁸⁸. Y es esta presencia de Urbina lo que se ha estimado como clave para su atribución a los maestros toledanos, aunque como nexo resulta endeble y forzado⁸⁹. Más allá de lo relativo a la labor escultórica, es notorio que la rica policromía del retablo fue obra suya, como bien lo refleja la Caída de los ángeles rebeldes (Fig. 15), pintada en el peto de la extraordinaria imagen de San Miguel que lo preside, escena sembrada de figuras flotantes en disposición dispar, de jóvenes, con túnicas de distintos colores, y de diablos, en menor número, a los que vencen o por los que son arrastrados. La figura central, con su rostro recortado de perfil y elaborado peinado, viene a ser el ángel flotante de otras pinturas de Urbina. De él mismo a ha de ser la estupenda y monstruosa representación de Satanás pintada en el respaldo del San Miguel, formando un todo con la de talla que está a sus pies.

La fundación de convento del Sancti Spiritus, de la Orden de Predicadores, en Aranda de Duero, fue otro de los grandes empeños del obispo Álvarez Acosta, quien a la postre mandó enterrarse en su capilla mayor, que adornó con un retablo dedicado a la Venida del Espíritu Santo. Las obras comenzaron en 1557⁹⁰, avanzando a buen ritmo y consagrándose su altar en abril de 1562⁹¹, pero su destrucción tras la desamortización ha sido total, perdiéndose entre otras cosas su suntuoso sepulcro de jaspé y alabastro⁹². El retablo mereció una detallada descripción de Ponz: "Buen retablo mayor de tres cuerpos, sin contar el ático. En el tabernáculo, que es de muy buen gusto, y consta también de tres cuerpos, hay en cada uno dos figuras de rodillas muy bien pensadas, y executadas sobre el tabernáculo, y en todo el espacio del medio del retablo se representan de escultura la Venida del Espíritu Santo, Jesucristo difunto, o el Descendimiento, y en lo alto puesto en la Cruz: a la derecha se ven dos pinturas que representan a Santo Domingo delante del crucifijo, y a la Sacra familia, y en medio está la Anunciación de escultura además tres figuras excelentes de S. Pedro, Santa Catalina, y S. Antonio de Padua; las pinturas del



Fig. 15. Diego de Urbina. Caída de los ángeles rebeldes: San Miguel. Trascoro de la catedral de Burgo de Osma

otro lado son el Martirio de una santa, y la Magdalena. La escultura del medio representa el Bautismo de Cristo, con estatuas de Santos tan bien hechas como las de la mano derecha. Coronan este retablo las figuras de los evangelistas"⁹³. Es sin duda la obra que junto con el coro oxomense motivó el viaje de Juni y Rabuyate desde Valladolid en 1563, para su tasación. En la iglesia arandina de San Juan de la Vera Cruz se conservan los relieves de la Pentecostés, el Descendimiento, el Bautismo de Cristo, y la Anunciación, así como las imágenes de Cristo en la cruz y Santa Catalina. Recientemente se ha propuesto la atribución de estos relieves e imágenes a Juan Picardo, quien, como señala Redondo Cantera, refleja en su amable estilo influencias diversas y muy en particular de Giralte o Juni⁹⁴, según se deja ver en el vehemente relieve del Descendimiento o en la talla de la Santa Catalina.

La parte pictórica tuvo indudablemente su artífice en Diego de Urbina. Y esto hubo de ser la razón fundamental de su presencia en Aranda, al menos desde 1560. Aquí se le menciona al hacer su hermano Francisco en su nombre escritura de alquiler de unas de sus casas en la colación madrileña de San Ginés, en su ausencia, por la que otras muchas gestiones haría a lo largo de 1562⁹⁵. Como Urbina de Aranda se le nombra en relación con la venta de panes de oro para los púlpitos de la catedral del



Fig. 16. Diego de Urbina. *Martirio de Santa Catalina*. Aranda de Duero (Burgos), iglesia de la Vera Cruz.

Burgo, como ya referimos. Por diciembre de 1562 habría ultimado su trabajo, pues contrata en Madrid la pintura del retablo de María de Salas en la Almudena, y en los primeros meses de 1563 realizó las cortinas del retablo mayor de San Jerónimo el Real, que le traspasó Gaspar Becerra, aunque volvería brevemente a Aranda en mayo y de nuevo en junio para atender sus asuntos y con poder del platero Álvarez en relación con las rentas de las alcabalas, retornando casi de inmediato a la capital⁹⁶. Para entonces había muerto en el Burgo quien durante aquellos años, apenas cumplidos, había sido su protector, D. Pedro Álvarez Acosta (20 de febrero de 1563), y sus testamentarios llamaron a Juni y Rabuyate para las tasaciones. De febrero de 1564 es un poder de Urbina para cobrar en el obispado de Osma ciertas cantidades por obras allí ejecutadas, y el 4 de marzo otorgaba otro a su hermano Francisco para cobrar del regidor de la villa de Aranda lo que se le debía “*de las obras que para su señoría*



Fig. 17. Diego de Urbina. *Martirio de Santa Catalina* (detalle). Aranda de Duero (Burgos), iglesia de la Vera Cruz.

ria y por su mando hize”⁹⁷, aunque en ningún momento se indica que fuera del retablo del convento de Sancti Spiritus. Trinidad de Antonio concluye que su continuada presencia en Aranda y este último poder han de estar en relación con pinturas realizadas para esta fundación del obispo, que da por desaparecidas, aunque no llega a asociarlas con el retablo mayor.

Se conservan en la iglesia de la Vera Cruz dos de las tablas, la una del *Martirio de Santa Catalina* y la otra de la *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana*, pero no hay noticia del paradero de las de *Santa María Magdalena* y *Santo Domingo con la cruz* que menciona Ponz. El *Martirio de Santa Catalina* (Fig. 16) es obra de carácter romanista que certifica un momento de plenitud en la trayectoria de Urbina, en una composición dinámica, en la que juega con diversos recursos espaciales y con colorido brillante que concilia el dominante neutro y terroso con los tonos suaves y los colores ácidos de las ropas de los personajes⁹⁸. En el centro, la santa, arrodillada de perfil –uno de sus tipos figurativos femeninos más significativos–, a los pies de un poderoso verdugo de nobles facciones que levanta su alfanje cruzando el brazo (Fig. 17). Detrás quedan el magistrado, en elevado sitial



Fig. 18. Diego de Urbina. *Santa Ana triple, con San José y San Joaquín*. Aranda de Duero (Burgos), iglesia de la Vera Cruz.

de enmarcamiento jónico, acompañado por un par de consejeros y otros testigos, figuras de estilización manierista y sinuosa incurvación, que remiten a la fórmula mostrada en algunos grupos de las sargas analizadas, y en el lado contrario unos espectadores, en agrupamiento figurativo al gusto de Parmigianino. Son personajes de elegante presencia y nobles rasgos, una y otra vez representados con la cabeza inclinada, en un alarde de su capacidad para los escorzos, recuperando el modelo del Cirineo de la sarga del Parral. De lo alto descende un ángel sin alas portador de una palma de martirio y ropas tornasoladas que enlaza con el de la *Oración en el Huerto* de la sarga segoviana y con alguno de los pintados en el peto de San Miguel, y en primer plano destaca la media figura de espaldas de un aguerrido soldado, con escudo, lanza y fantástico yelmo coronado de un águila, que extiende un brazo y se gira mirando hacia el espectador, y junto al que se ve en tierra parte de la destruida rueda de cuchillos del primer martirio de la santa. Su dis-



Fig. 19. Diego de Urbina. *Abrazo ante la Puerta Dorada*. Burgo de Osma, catedral; capilla de Santiago..

posición constituye un recurso introductorio que bien pudo inspirarse en la *Madonna de S. Zacarías* de Parmigianino, quizá a través la estampa de Giulio Bonasone. El grupo de santa Catalina y su verdugo está tomado del *Martirio de Santa Justina* de Giovanni Battista d'Angelis, aunque la figura de la santa –peinada al modo de las Gorgonas de Becerra– pudo encontrar un segundo filtro en la Virgen de la *Adoración de los pastores* de Girolamo Faccioli sobre composición del mismo Parmigianino, pintor por cuyos modelos parece haber tenido en estos años Urbina especial fijación.

La *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana* (Fig. 18) es composición que adelanta en buen grado la versión que veinte años después realizaría para las Descalzas Reales, aunque carece de su incipiente naturalismo y de su fuerte carácter rafaelesco, o la de la *Sagrada Familia con Santa Isabel, Zacarías y San Juanito* que le atribuye Trinidad de Antonio⁹⁹, a medio camino de ambas. Es pintura de cierta sequedad en la factura y de tonos fríos, por los dominantes grises y violáceos de las ropas de las mujeres. Santa Ana y la Virgen comparten un bancal de piedra de respaldo avenerado, ofreciendo la abuela unos frutos al Niño, que se inclina en fuerte diagonal para cogerlos. Un par de angelillos

desnudos retiran arriba un cortinaje amarillento, y detrás, contemplando la escena, se asoman san Joaquín y san José. En el bancale, entre las dos mujeres, descansa un cesto con frutos minuciosamente pintado, en una de las raras creaciones bodegonistas de Urbina, con prolongación en un par pepinos caídos en el suelo, a los pies de María, en trampantojo conjunto con los dos libros que en igual sentido aparecen en el centro, sin la ordenada disposición que tienen en la tabla de Santa Isabel y San Zacarías, que juzgamos posterior. La absoluta desnudez italianizante de las figuras infantiles, afines entre sí, está lejos del decoro postrentino que acabaría por imponerse en la versión de las Descalzas Reales. El gesto de la Virgen sosteniendo al Niño recuerda a la *Madonna de Orleans* del Museo de Chantilly, mientras que la figura de santa Ana es una suerte de madura Sibila Pérsica miguelangelesca, con las piernas separadas, y la del mismo Niño está en relación con Miguel Ángel y Becerra. Muy característico de Urbina es de otro lado el modelo figurativo y el gesto de san Joaquín, con la mano sobre el pecho, varias veces reelaborado, con su mejor ejemplo en el san José de su singular *Natividad mística* (Madrid, antes colección Gudíol)¹⁰⁰.

Otros encargos oxomenses

En los años en que trabajó en Burgo de Osma y Aranda al servicio del obispo Acosta hubo de ocuparse Urbina de otros encargos en la diócesis, como de nuevo a finales de los sesenta y quizá aún en los setenta, posiblemente ya desde su taller madrileño, atendiendo a una clientela ahora consolidada. De este periodo arandino nos han llegado dos obras no documentadas que enlazan en lo estilístico de manera inmediata con las pinturas del retablo mayor del convento del Sancti Spiritus. Una de ellas es la tabla de *Abrazo ante la Puerta Dorada* (Fig. 19) del altar lateral de la capilla del prior Sarmiento, como ya supo ver Trinidad de Antonio, quien la relaciona con algunos de los altares de El Escorial y lo apoya en la referencia documental existente sobre la pintura de *El Salvador*, estilísticamente bien distinta y realizada ya por 1568 para su sacristía¹⁰¹. Tal atribución cobra renovado valor a la luz de las pinturas de convento Sancti Spiritus de Aranda, que entendemos algo posteriores a ella. Las concomitancias son patentes, empezando por el cesto frutal, análogo al de la *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana* -de nuevo peras, manzanas y pepinos-, y terminando por uno de los ángeles que aparecen en lo alto, verdadera transposición de la figura del Niño, aquí más cerca si cabe del Mercurio de Becerra. El otro es trasunto de uno de los poderosos ángeles pintados por Miguel Ángel en la capilla Paolina, ahora con rostro infantil, no su anatomía, y con la cabeza girada en sentido contrario.



Fig. 20. Diego de Urbina. *Abrazo ante la Puerta Dorada* (detalle). Burgo de Osma, catedral; capilla de Santiago.

Una de las refinadas doncellas de Santa Ana (Fig. 20) se adorna con un elaborado peinado similar al de santa Catalina y las duras facciones del rostro del pastor que mira a lo alto, como tallado a escoplo, remite a los soldados de la Resurrección de la sarga catedralicia. Se han señalado ecos parciales de la versión pintada por Juan de Borgoña en la Sala capitular de la catedral primada¹⁰².

La pintura es de gran interés iconográfico, al vincular expresamente el tema del reencuentro de san Joaquín y Santa Ana al de la Inmaculada Concepción, con la representación de María en lo alto llevando al Niño en brazos y rodeada de ángeles, en una mandorla luminosa, conexión que está en el origen de la devoción inmaculista y de la fecha de su celebración pero que andando los años la Iglesia procuró desvincular por su carácter equívoco¹⁰³. La Puerta Dorada se adorna en sus hojas metálicas con estilizadas figuras de Virtudes (Templanza y Esperanza, sentadas, y Fe, Caridad, Justicia y Prudencia), todas en óvalos cóncavos y al gusto de Parmigianino, y sobre el arco descansa otra más (¿Fortaleza?), tallada en piedra. Al fondo, a la derecha, se muestra a lo lejos el episodio del



Fig. 21. Diego de Urbina. *Lapidación de san Esteban*. Soria, San Juan de la Rabanera.

anuncio del ángel a San Joaquín, entre ruinas (de nuevo la pirámide y el pabellón tetrástilo), que anticipa las escenas con pequeñas figuras que el propio Urbina haría en varios de los altares de El Escorial como complemento iconográfico de distintas parejas de santos. La de María con el Niño, erguida en medio de un halo místico con acompañamiento de ángeles, tendrá en este mismo sentido su continuidad en la figura de Cristo que preside la tabla de *La Gloria* de las Descalzas Reales, como la figura de la Fortaleza en la de la Fe de los coros que le acompañan o en las vírgenes de la Descensión en su *S. Ildefonso* y *S. Eugenio* de El Escorial.

La pintura hubo de hacerse desde luego en tiempos del prior Sarmiento¹⁰⁴, que levantó la imponente capilla de Santiago a los pies de la nave de la epístola, cuya construcción terminó en 1561. D. Pedro Sarmiento había estado al servicio de Julio II, quien nombrara a Acosta obispo de Oporto y a quien rindió homenaje colocando de modo destacado en la capilla sus armas, amén de las propias¹⁰⁵. La tonalidad suave dominante, la factura y la luminosidad general de la pintura, tenida como otras de Urbina en algún momento por italiana y supuestamente traída de Roma en su caso por el prior¹⁰⁶, responden a un momento intermedio en la obra del madrileño, anterior a 1563.

En la primera capilla de la iglesia soriana de San Juan de la Rabanera cuelga una italianizante tabla del



Fig. 22. Diego de Urbina. *Lapidación de san Esteban* (detalle). Soria, San Juan de la Rabanera.

Martirio de San Esteban (2.33 x 20.9 m.) (Fig. 21) que procede a todas luces de la desaparecida parroquia dedicada al santo protomártir y que hay que incorporar sin reservas al catálogo de la obra de Urbina, quien debió pintarla hacia 1561-1563, al final de sus años de residencia en Aranda de Duero¹⁰⁷. Lamentablemente los libros parroquiales adolecen de graves lagunas¹⁰⁸. Dado el tema pudiera haberse realizado para el altar mayor, pero carecemos de una descripción de su aspecto. Es composición de fuerte impregnación romanista, con el santo diácono arrodillado en el centro rodeado de verdugos con piedras, ante la atenta mirada de un centurión y de varios espectadores, apareciendo en lo alto Cristo entre nubes y un ángel que desciende con una palma. En el centro hay unas ruinas romanas en las que se asoman otros testigos, y en primer plano figura tendido en tierra otro sayón que recoge piedras. La proximidad estilística con el *Martirio de Santa Catalina* de Aranda de Duero es evidente, y así se hace patente en la casi exacta representación del ángel que aparece en lo alto. El santo, con dalmática dorada, levanta la mirada al cielo, mostrándonos el rostro de perfil, casi idéntico al de uno de los pastores del *Abrazo ante la puerta Dorada*, y el agrupamiento y la rítmica incurvación de los sayones representados a la izquierda (Fig. 22) son propios del hacer de Urbina, con la misma nobleza de rasgos que en el martirio de la santa. Para el de peor catadura, en el lado contrario, recurrió al Midas del *Juicio Final* de la Sixtina, a través de una estampa de la que la desnuda figura de San Simón pudo servir así mismo para el hombre tumbado en tierra recogiendo piedras. El agrupamiento de cabezas de espectadores parece remitir a Parmigianino, a través de la ya mencionada estampa de Schiavone sobre el *Entierro de Cristo*, pero también en parte de la Girolamo Faccioli sobre la *Adoración de los pastores*. El joven

velato que en desmayada actitud contempla la escena apoyado en las ruinas es de referentes manieristas más difusos, que remiten desde luego a Italia (Fig. 23); y es de creer que la soberbia figura de centurión gesto enfático que observa la escena en lugar preferente, en el que se sustancian de modo particular las influencias italianas, tendrá los propios¹⁰⁹.

Madrid, 1562-1568

Vuelto a Madrid no tardó Urbina en dirigir uno de los talleres más relevantes de la corte. Sus propiedades, la compra de esclavas y el número de aprendices dan testimonio de su prosperidad. A principios de diciembre de 1562 se hizo con el contrato para el retablo de la capilla de doña Francisca de Salas en la iglesia de la Almudena, para el que hubo de pintar una *Historia de Tobías y el ángel* y una cortina con el *Descendimiento de la cruz* que debían de estar entregadas para Pascua del Pentecostés, aunque todo indica que no lo terminó hasta 1592¹¹⁰, en retraso sólo explicable por algún acuerdo que pospusiera la ejecución de la obra. Nada de estas pinturas nos ha llegado.

Entre otros aspectos Urbina se había convertido a estas alturas en un verdadero especialista en grandes cortinas de Pasión, y a él recurrió Gaspar Becerra apenas dos meses después para hacer las del retablo de San Jerónimo el Real que se le habían encomendado, traspassándole su ejecución el 12-14 de febrero de 1563 ante la imposibilidad de realizarlas él por estar ocupado en las obras del palacio de El Pardo. A principios de mayo Urbina había terminado la pintura, cuyo valor cifró Juan Bautista de Toledo mil cuatrocientos reales¹¹¹. En cuanto a su elección por Becerra, debió de suponer el paso definitivo para su incorporación al grupo de quienes trabajaban al servicio de la corona, y su razón de ser en el italianismo estilístico asimilado. Arranca de ello así unos de sus grandes compromisos, las pinturas para el retablo mayor del convento de Santa Cruz de Segovia y la de las cortinas que habían de cubrirlo en Semana Santa. El retablo era encargo de Felipe II, y su traza fue dada según Llaguno por Juan de Herrera¹¹². Llegó a verlo Ponz, quien leyó en el banco la fecha "Anno 1557"¹¹³, erróneamente, pues Herrera entró al servicio del rey en 1563 y Jacques González se obligó a realizar su arquitectura en agosto de 1564¹¹⁴. A tenor los términos del concierto con González se diría que el diseño se debía al propio Urbina, aunque seguramente todo radique en que se había hecho con el total encargo de la obra. Ceán indica que el pintor terminó su trabajo en 1572¹¹⁵, pero ésta es en realidad la fecha del finiquito de los pagos, y todo apunta a que la consignada en el retablo era 1567. Así, en el "Copiador de Cédulas Reales de Felipe II" consta un



Fig. 23. Diego de Urbina. *Lapidación de san Esteban* (detalle). Soria, San Juan de la Rabanera.

escrito al licenciado Núñez de Ribadeneyra, juez de Segovia, en que se declara: "Sabed que por nro mandado se tomo cierto asiento y concierto por el Prior frayles y conuento de santa Cruz de esta ciudad con Uruina para que hiziese un rretablo para la capilla maior por tres mil ducados con ciertas condiciones y en la forma y man^a que en el se contiene, y porque aquel es ya acauado y puesto, y el dho urbina pide que se le pague IU d^{os} que se le rresta deviendo de mas de otros IU d^{os} que ha rreciuido y conuiene que se sepa y averigue si esta hecho y acauado, conforme a lo que con el se capitulo, y vos mando que tomando oficiales que sepan y entiendan, y tomádoles juramento y mostrádoles la dha capitulación, de v^{ra} pers^a hagáis que se vea y averigue -fecha en Madrid a 22 de março de 1568 a^s- yo el Rey"¹¹⁶.

De conformidad con la cifra que acabó percibiendo Urbina, es notorio que lo tasadores encontraron que la pintura valía más de lo concertado pero que no estaba de todo punto acabada, por lo que en julio de 1569 se le solicitaron determinadas mejoras. Realizadas éstas, el 11 de septiembre de 1572 Felipe II comunicaba a Santoyo,



Fig. 24. Diego de Urbina. Cristo en la cruz con Santo Domingo y Santa Catalina. Segovia, Santa María del Parral. Depósito M. del Prado.

pagador de las obras del Alcázar de Madrid, que se habían dado a Urbina tresmil ducados y se le adeudaban otros cuatrocientos por las mejoras más “*lo que también hubiese de haver por lo que montassen las cortinas que para el dicho retablo se encargo de hazer*”¹¹⁷. Gracias a la descripción facilitada por Ceán Bermúdez sabemos que en el primer cuerpo del retablo estaban las tablas de la *Anunciación* y de la *Asunción de Nuestra Señora*; en el segundo, la *Invención de la Santa cruz* y la *Prueba de la cruz*, como correspondía a la advocación del templo, y en el último la *Resurrección de Cristo* y la *Ascensión* “todo con figuras algo menores que el natural, pero muy dibuxadas y con buen colorido, aunque de estilo lamido, como pintaban nuestro profesores de aquel tiempo”¹¹⁸. Todo ello sucumbió en el incendio que tuvo lugar en 1806, durante la francesada¹¹⁹.

Se conservan sin embargo dos de las cortinas realizadas en 1569 para el retablo mayor, adquiridas el Museo del Prado el 12 de febrero de 1948 y depositadas en 1950 en el monasterio del Parral, donde cuelgan desde entonces

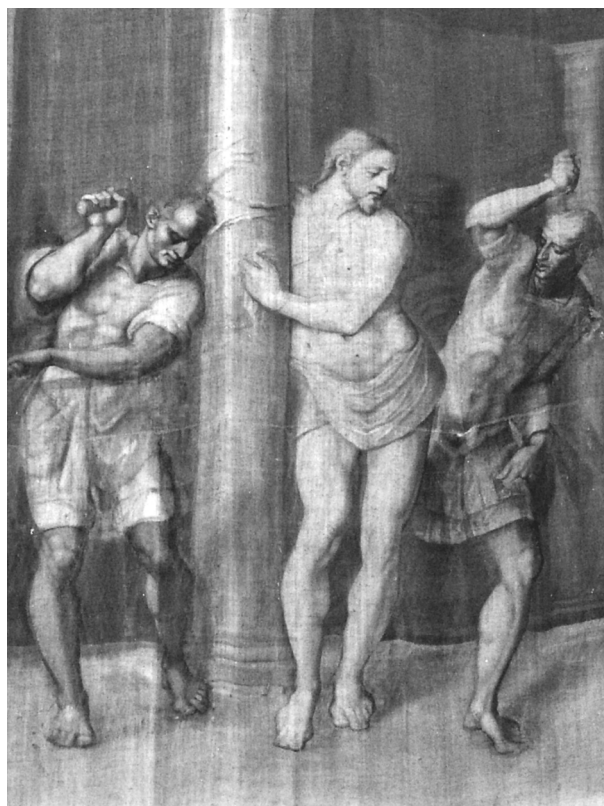


Fig. 25. Diego de Urbina. Flagelación de Cristo. Segovia. Santa María del Parral. Depósito M. del Prado.

ces a los lados de su capilla mayor¹²⁰. Se han confundido por ello con las pintadas para el monasterio jerónimo por el mismo Urbina, cuando no se han atribuido con endeble fundamento a Sánchez Coello¹²¹. La documentación recuperada atestigua la autoría, y su identificación ha sido establecida sin ambages por sus elementos iconográficos, y en tal sentido vienen siendo estudiadas¹²². Las existentes son la sarga central, o de la Santa Cruz, y la del lado de la epístola, y desarrollan como las del Parral una sobria estructura clasicista, con banco y dos alturas, con pilastras corintias abajo y jónicas arriba. La central presenta en su cuerpo alto, realizado en arco de medio punto, la escena de *Cristo en la cruz con santo Domingo de Guzmán y santa Catalina de Siena, penitentes*, en una gran hornacina, y debajo el *Llanto sobre Cristo muerto*, bajo el cual se da cabida a una cartela con el texto de Isaías igualmente dispuesto en la sarga del Burgo de Osma; “ERIT SEPULCRV(M) EIVS”. La lateral conservada lleva en su banco dos medias figuras de *Santos dominicos*, la *Adoración de los magos* en el primer cuerpo y la *Flagelación de Cristo* en el segundo, y en su extremo derecho dispone de una sucesión de hornacinas a modo de pulsera con la representación de las virtudes: *Templanza, Justicia, Esperanza y Fe*, que se vería com-



Fig. 26. Diego de Urbina. *Llanto sobre Cristo muerto*. Segovia, Santa María del Parral. Depósito M. del Prado.



Fig. 27. Diego de Urbina. *Adoración de los magos*. Segovia, Santa María del Parral. Depósito M. del Prado.

pletada con las que habría en el extremo izquierdo de la hoy perdida. Son en todo similares a las del *Abrazo ante la puerta Dorada* de la capilla del prior Sarmiento.

Tanto en lo compositivo como en el figurativo se aprecia un salto cualitativo respecto a la etapa oxomense, con un nuevo sentido plástico, una visión más fluida del movimiento, un mayor empaque y cohesión figurativa y un escenificación más expresiva, arrumbando de manera definitiva los otrora habituales agrupamientos rítmicos, las figuras de aspecto ausente, los reiterados rostros de perfil o los refinamientos manieristas, amén de los ya lejanos resabios villoldescos. El romanismo figurativo aparece plenamente asimilado, fruto del contacto con Becerra, y el peso de lo miguelangelesco cobra innegable dimensión. A Miguel Ángel, a través de la estampa de Bonasone o Giorgio Ghisi, remite sin duda el Cristo de sinuosa anatomía que mira desde lo alto de su esbelta cruz a un poderoso santo Domingo penitente, que se azota con una cadena, acompañado de una fervorosa santa Catalina, que ofrece su corazón (Fig. 24). Del mismo Buonarroti proceden en la *Flagelación* (Fig. 25) la esbelta figura de Cristo, inspirado en el de Santa María sopra Minerva, y el sayón que se muestra a la izquierda, trasunto del escudero de la pintura de la *Conversión de*

San Pablo en la capilla Paolina, que hubo de conocer a través de estampas. En relación con el *Llanto sobre Cristo muerto* (Fig. 26) habla Angulo de escorzos miguelangelescos a lo Volterra¹²³, si bien es cierto que puede relacionarse también en lo compositivo con modelos flamencos del entorno de Van Orley; y el mismo rostro de San Juan se diría tomado del Adán de la Sixtina. En lo iconográfico cabe señalar que el personaje representado de espaldas que gira el rostro con gesto doliente ha de ser un dominico, y desempeña un papel equivalente al del soldado del *Martirio de Santa Catalina* de Aranda de Duero.

La *Adoración de los Reyes* (Fig. 27), en la sarga lateral, es composición vivaz y de cierta complejidad arquitectónica en la que se asoman entre las ruinas unos zagales, uno de los cuales se abraza a una pilastra en disposición idéntica al san Juan evangelista junto a la cruz del grabado del *Descendimiento de Cristo* de Angolo de Moro¹²⁴. Los modelos figurativos parecen enteramente renovados, en particular la poderosa imagen de los magos, uno de ellos, rasurado y calvo, lejos de la iconografía habitual. En cuanto a los *Santos dominicos* (Fig. 28), de medio cuerpo en el banco, tras un antepecho con libros, se diría auténticos retratos, dada la veracidad y



Fig. 28. Diego de Urbina. Santos dominicos (detalle). Segovia, Santa María del Parral. Depósito M. del Prado.

plasticidad con que están resueltas las cabezas, como acaso no sea excesivo pensar de algún personaje de otras escenas (Epifanía, Piedad, Crucifixión). El mayor edad lleva una maqueta de un templo en la mano, por lo que se entiende que sea santo Domingo de Guzmán; su compañero, más joven, que señala a un libro, una sola cruz de metal, lo que hace difícil una identificación iconográfica precisa. Ambos carecen de nimbo, aunque ello no desdice su condición pues es cosa poco menos que general en las figuras de la sarga.

Del mismo modo que en el gran velo de la catedral del Burgo de Osma, el central de los del retablo de Santa Cruz sería más alto que los laterales, quedando alineados los entablamentos del primer cuerpo. La inexistencia de la parte correspondiente al banco en el primero tenía su razón de ser por el espacio del altar, quedando inmediatamente encima de éste la cartela con la inscripción. Cabe así que existiera una pieza en calidad de frontal, y este es acaso el motivo de la sarga horizontal de *Cristo muerto en el sepulcro* (Fig. 29) que forma parte de las adquiridas por el Museo del Prado, expuesta en el monasterio del Parral. Es desde luego sensiblemente más estrecha que la central, en parte acaso por recortada, pero creación segura de Diego de Urbina, y se entiende que hubo de pertenecer a esta serie y no a la del Parral dada la semejanza de la cabeza de Cristo con el san José de la *Adoración de los magos* y el realce cromático¹²⁵. La secuencia narrativa se ordenaría así en sentido descendente: *Cristo en la cruz*, *Llanto sobre Cristo muerto* y *Cristo en el sepulcro*.

Antes de concluir el retablo de Santa Cruz había encargado Urbina a Jorge de la Rúa (Joris van der Straaten) un par de pinturas que éste le entregó una acabada y otra empezada. Incumplió entonces Urbina con los pagos, por lo que de la Rúa, que a la sazón trabajaba en la Casa del Bosque, le puso pleito ante la justicia de Segovia, que resolvió a su favor. Apeló tras ello Urbina y dio un poder a

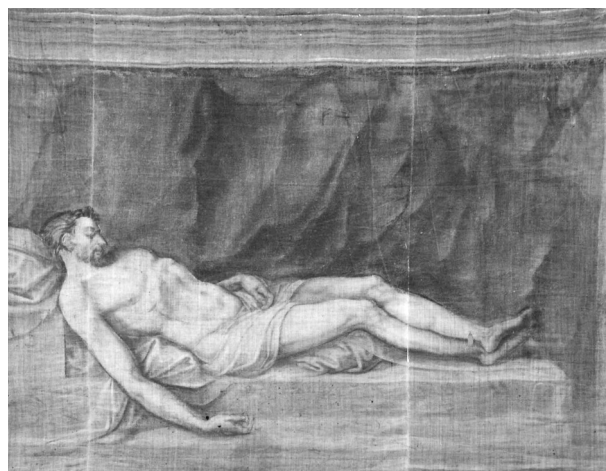


Fig. 29. Diego de Urbina. Cristo en el sepulcro. Segovia, Santa María del Parral. Depósito M. del Prado.

su hermano Francisco para llegar a un acuerdo con el demandante. La escritura de conciliación sería firmada en Segovia el 13 de septiembre de 1566, reconociendo ambas partes una tasación por terceros y obligándose Ampuero en nombre de su hermano a la devolución del cuadro de la *Oración en el Huerto*¹²⁶. Desconocemos el destino que Urbina, ya en Madrid, pensaba dar a estas pinturas y si tenían que ver con algún encargo a él realizado, lo que abre la cuestión de si era éste en él un método habitual de trabajo. Tampoco sabemos si tuvo algo que ver con la eventual presencia de Urbina en Segovia una pintura inventariada por el pintor cartujo Francisco de Morales en 1734 entre los bienes que pertenecieron a D. Juan de Peñalosa y Machuca, Señor de Garcillán, y que describe como “una lámina mediana de Nuestra Señora con el Niño y San Juan en sombras que le pareció al pintor ser cosa de Urbina, con su marco de ébano con cuatro cantoneras de plata y ocho piedras”¹²⁷, ni si era realmente suya, pero denota que siglo y medio después la tradición asociaba a Urbina con la pintura de grisallas. Hay que desestimar en todo caso que lo sea de la *Magdalena penitente* del Museo del Prado procedente del monasterio de Santa Cruz, que Post creyó suya y que tradicionalmente se tuvo por obra de Becerra¹²⁸.

De estos años o poco más tarde han de ser la notable *Natividad mística* que fue de la colección Gudíol, de gran interés iconográfico y cercana a las sargas de Santa Cruz¹²⁹, la *Sagrada Familia con Santa Isabel*, *San Juanito* y *Zacarías*, en paradero desconocido, la *Magdalena penitente* de la colección Naseiro, que le atribuye Trinidad de Antonio, y acaso el *San Juan Bautista* que se menciona en colección particular de Salamanca, que sólo conocemos por fotografía, pero no a nuestro juicio el en su día localizado en el comercio madrileño, de muy inferior calidad¹³⁰.

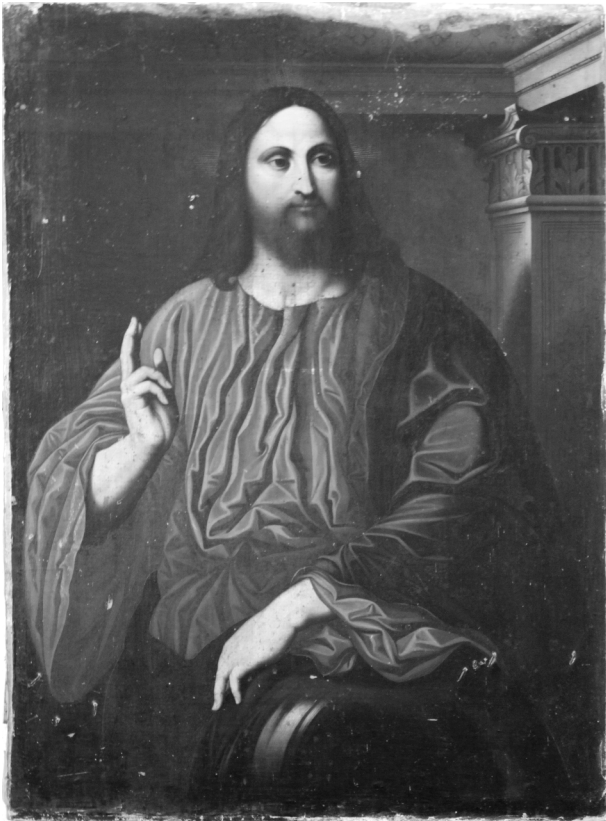


Fig. 30. Diego de Urbina. Cristo Salvador. Catedral de Burgo de Osma (Soria), Museo.

El mismo año de 1564 en que se hizo cargo del retablo de Santa Cruz se concertó Urbina con Francisco Giralte para el de la parroquial de Pozuelo de Alarcón, que por circunstancias no aclaradas no llegaría a realizarse hasta los años ochenta. Hubo sobre ello un segundo contrato en parecidos términos en abril de 1576, al tiempo que se obligaron ambos artistas a hacer un colateral para el clérigo Pedro Jordán, y aún una tercera escritura de septiembre 1586 en la que se evidencia que todo estaba por realizar, concluyéndose finalmente en 1590 con la participación de Antón de Morales¹³¹, lo que nos sitúa fuera del período que aquí contemplamos.

Flecos oxomenses y sorianos

Los años de actividad en Aranda y Burgo de Osma depararon a largo plazo ulteriores encargos a Urbina, dos de ellos conectados sin duda con otros realizados al filo de 1560, pero ninguno de entidad como para requerir su presencia fuera de Madrid.

El más temprano, que sepamos, fue el del retablo de la Olmeda, del que no hay descripción sino un par escrituras dadas en Madrid el 22 de marzo de 1567 y el 8 de

noviembre de 1568 por las que Urbina otorgaba poder a su hermano Francisco para cobrar del mayordomo de la villa de la Olmeda en su nombre lo que se le debía de la pintura, dorado y estofado del retablo que había realizado para la iglesia¹³². Los términos del escrito no permiten asegurar que se tratara del retablo mayor, pero el que lo hubiera de pagar el mayordomo abona esta idea. No existe tal retablo en el modesto templo parroquial de La Olmeda. Trinidad de Antonio estima que pudiera tratarse de la tabla de la *Piedad con San Roque como donante* que se aloja en un arcosolio lateral, muy deteriorada y con repintes, que es altar dotado por el cura párroco del templo, Gaspar Delgado. Pero más allá de los repintes y aún de la factura, la monumentalidad, empaque y tipología de las figuras poco tienen que ver a nuestro juicio con el estilo de Urbina, y la deteriorada inscripción de su moldura inferior parece corresponder a los años setenta o noventa, figurando al final sin que se dé razón un nombre, F. Ruiz, acaso el de su autor¹³³. Sólo una esmerada limpieza permitirá verificar si es obra del madrileño.

Para el mismo prior Sarmiento que le hubo de encarregar el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, del colateral de su capilla en la catedral del Burgo, realizó Urbina una tabla de *El Salvador bendiciendo* que se menciona ya en 1568, apenas acabada, en su sacristía, y para cuyo cobro a los herederos de don Pedro, en la suma a determinar por los tasadores, dio poder el pintor a cierto Bartolomé Postigo el 21 de octubre de 1569, precisando que era sobre “*un quadro grande de pincel de la figura de Cristo, nuestro rredentor, de medio cuerpo arriba, santiguando con la mano derecha y en la otra un mundo, que yo hice para el dicho don Pedro Sarmiento el qual esta en la sacristía de su capilla*”¹³⁴. La tabla, hoy en el museo catedralicio, es obra que define una nueva orientación en la pintura de Urbina, con un sentido veneciano del color, aunque de técnica aún un tanto apurada (Fig. 30). Su figura es de apariencia frontal, solemne y distante que acredita un fuerte peso de lo italiano, hasta el punto de haberse tenido por tal¹³⁵. Más allá de una influencia genérica, en lo iconográfico y en el sentido del color, se han buscado referentes concretos en Tiziano¹³⁶, pero es notorio que hubo de existir un modelo más preciso, pues la versión pintada varias veces por el Greco, como la del *Apostolado* de su Casa-museo en Toledo (ca. 1610), presenta idéntica actitud y elementos, excepto en lo espacial. Cristo se muestra de medio cuerpo, en un marco arquitectónico clasicista de encuadre ligeramente bajo y lateral, del que se ve poco más que una pilastra corintia y su entablamento. Viste túnica de color púrpura, de nervioso plegado, que se adorna con una cenefa dorada en el cuello, y manto azul, colgando de su hombro izquierdo, y lleva junto a sí una gran esfera, visible en su mitad superior, sobre la que descansa su mano izquierda, levantando la diestra en gesto de bendecir, conforme a la más



Fig. 31. Diego de Urbina (?). Cristo Salvador. Catedral de Burgo de Osma (Soria), Museo.

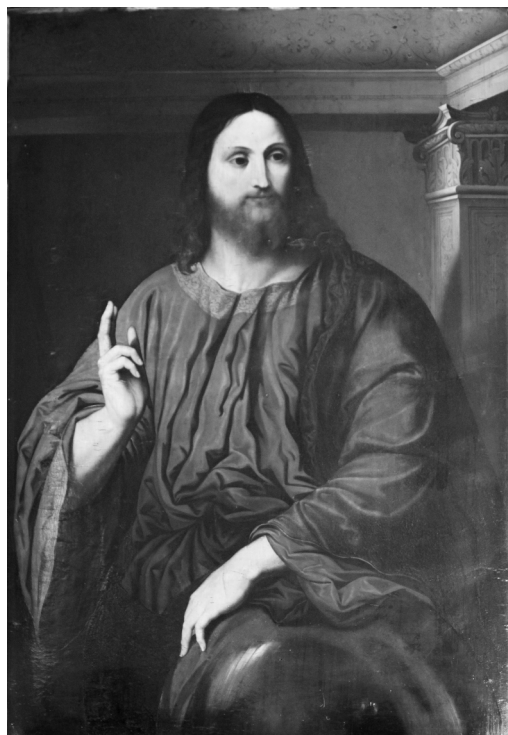


Fig. 32. Diego de Urbina (atr.). Cristo Salvador. Soria, San Juan de la Rabanera.

exacta iconografía del *Salvator Mundi*. Su expresión es serena, con el rostro ligeramente ladeado y la mirada orientada en igual dirección.

Existe sin embargo una segunda pintura del *Salvador bendiciendo* en la catedral del Burgo de Osma (Fig. 31) que es copia casi idéntica, de color más luminoso y adornada con un marco barroco, y que a nuestro juicio ha de atribuirse al mismo Urbina. Lo más probable es que se la encargara al pintor por alguno de los canónigos admirado por la calidad de la realizada para el prior Sarmiento¹³⁷. Es, como ésta, pintura sobre tabla, de preparación castellana y de similares medidas, y se reconoce en ella la mano de un mismo autor, sin que puedan advertirse diferencias sensibles en el rostro de Cristo que indiquen lo contrario, aunque la luz es ahora más diáfana y en las telas domina el color local, adquiriendo la túnica una tonalidad anaranjada. Es obra de ejecución más lamida.

A medio camino entre ambas se halla una tercera versión conservada en la iglesia soriana de San Juan de la Rabanera (Fig. 32) que hubo de hacerse por la misma época, quizá para la iglesia de San Esteban para la que había realizado la gran tabla del martirio del santo y de la que como ella ha de proceder. El salto estilístico es análogo al que media entre las dos tablas de la capilla Sarmiento, y ha de pensarse también ahora en un encar-

go muy posterior al primero. Portela Sandoval ha realizado un minucioso análisis iconográfico de esta nueva versión, extensible a las anteriores, de las que nada dice, refiriendo su concordancia con varias de El Greco y otras más o menos parciales con estampas y pinturas de los siglos XV al XVII¹³⁸. Pero no se ha pasado de relacionarla con artistas del mundo veneciano como Bonifacio Veronés, y se ha sugerido incluso la hipótesis de una donación del venerable Palafox a su “Escuela de Cristo”, fundada en San Juan de la Rabanera en 1654, dando en suponer que sería obra importada. Sin embargo, y al igual que las anteriores, de las que es hermana, es pintura en la que lo veneciano está impregnado de un aire escurialense, pudiendo establecerse incluso cierta afinidad tipológica con modelos tempranos de Navarrete. Y entendemos así que hubo de ser pintada por el mismo Diego de Urbina hacia 1568-1570.

Clara relación con su estilo guardan también un par de maltrechas tablas que cuelgan en la girola de la catedral oxomense. Representan el *Bautismo de Cristo* y *San Pedro y San Pablo*, temática que corresponde a los altares con pinturas barrocas, hoy integrados en los arcos murales del lado opuesto. Los altares originales de San Pedro y San Pablo y del Bautismo de Cristo -mencionado a veces como de San Juan- fueron colaterales de la capilla mayor. Ya en 1555 se habla de un retablo de esta

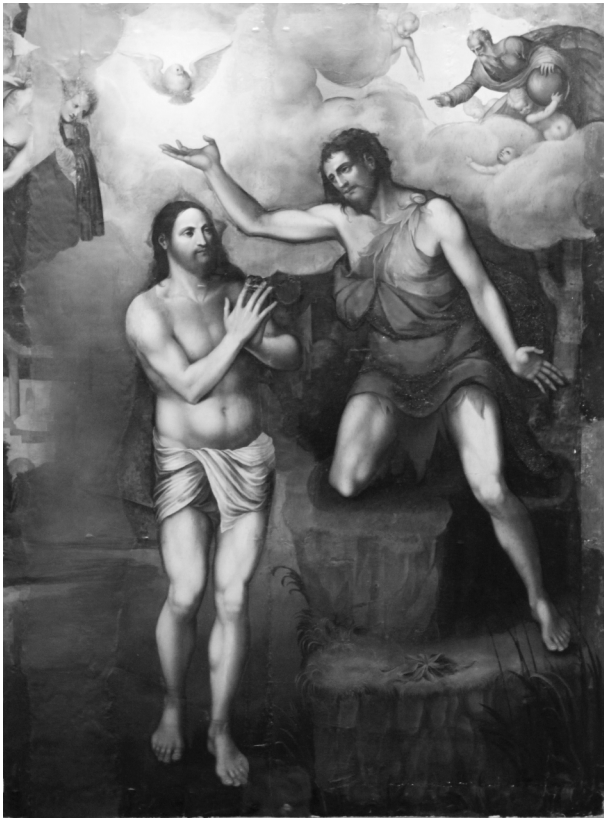


Fig. 33. Diego de Urbina (atr.). *Bautismo de Cristo*. Catedral de Burgo de Osma.



Fig. 34. Diego de Urbina y taller (atr.). *San Pedro y San Pablo*. Catedral de Burgo de Osma.

última advocación, cuyas imágenes fueron policromadas por el pintor Juan Bravo¹³⁹. En 1558 hubo que retirar el de San Pedro y San Pablo porque se mojaba, debido quizá a obras en relación con el retablo mayor¹⁴⁰. Terminado éste, las cuentas tomadas en 1564 registran la colocación del de San Juan, así como una limpieza general de retablos efectuada por Tomás de Borja y un oficial para Pascua de Pentecostés¹⁴¹. Pero estos viejos retablos debieron de renovarse por los años setenta, realizando su ensamblaje y tallas los entalladores Juan Caballero y Juan de Arteaga¹⁴². Para estos nuevos colaterales se harían las tablas, de las que nada se dice. Fueron renovados en 1624 por Pedro de Cicarte¹⁴³; y debieron rehacerse una vez más hacia 1700, momento en el que se sustituirían las tablas por los lienzos de idéntico tema atribuibles al soriano Juan de Zapata y al que pertenece en todo o en su mayor parte su actual estructura.

La del *Bautismo de Cristo* (Fig. 33) es de ambas tablas la que presenta mayores rasgos y elementos característicos de Urbina. Es obra de dibujo sólido, factura lamida y tonos fríos. Cristo, de poderosa aunque algo redonda anatomía, figura de pie, en postura rígida y con las manos unidas, en el lecho del Jordán, girado hacia San Juan. Éste vierte el agua sobre su cabeza con la

mano, extendiendo hacia afuera la contraria, y se asienta en la orilla apoyando la rodilla derecha en una roca, en disposición afín a la de Laocoonte en la versión grabada de Marco de Ravenna. En lo alto quedan a la izquierda unos ángeles que sostienen las ropas de Cristo, más hacia el centro el Espíritu Santo y en el vértice derecho una apertura celeste con el Padre Eterno en escorzo, apoyado en un globo y con acompañamiento de ángeles. La composición repite en suma casi punto por punto la del relieve del mismo tema del retablo del Sancti Spiritus de Aranda de Duero, y no habrá que descartar así que fuera el propio Urbina quien diera el diseño al escultor, pues en varios aspectos el modelo parece venir del pequeño retablo de Almorox, donde también aparece de modo similar Dios Padre con el globo celeste, no representado en el relieve. Apurando aún más, los dos ángeles que en éste sostienen las ropas de Cristo obedecen a modelos de Urbina, de perfil el uno, y con los cabellos encrespado el otro, como el jovencillo que se asoma tras las ruinas en la *Lapidación de San Esteban* de San Juan de la Rabanera. En cuanto a la pintura, la tipología figurativa es indudablemente suya, y en el caso de Cristo lleva al modelo adoptado en las tres versiones del *Salvador bendiciendo*. En la lejanía del paisaje de distingue parte de

unas ruinas de sumario diseño, incluido el reiterado pabellón tetrástilo, casi una firma, como aquel ciprés que cierto pintor ponía en sus obras viniera o no a cuento según refiere Camoens y recoge Lope de Vega, yerno del propio Urbina¹⁴⁴.

Una exedra en ruinas, con pilastras análogas a las existentes en dos de las versiones de *El Salvador* y abierta a un lejano paisaje de pequeñas ruinas, sirve de marco a san Pedro y san Pablo, en la segunda tabla (Fig. 34), de similar factura. Domina la monumental representación de ambos apóstoles, de aire escurialense, que en su lamida técnica se aproxima a la manera de Cincinnato. San Pedro, de imagen hierática y frontal, lleva las llaves y un libro, y viste con túnica verde y manto rojo. Todo indica que es figura inspirada en una estampa, si no en el propio Rafael. La de san Pablo, de amarillo y azul, con un espadón y libro abierto, adolece de evidente torpeza en el escorzo de su brazo derecho, que extiende hacia el fondo para señalar una escena con un jinete, parcialmente destruida, que ha ser la de su conversión. En el libro puede leerse un fragmento de la epístola 13 a los Hebreos¹⁴⁵.

La posterior andadura de Urbina, en plena madurez y enteramente reubicado en el mundo madrileño y escurialense, entraría a principios de los setenta en una fase última, mejor conocida, en la que se aprecia una progresiva superación de los usos romanistas y una asimilación de las propuestas de pintores más jóvenes de su entorno, Sánchez Coello o Navarrete, que desarrolla lo mismo con renovado y más rico y fluido sentido del color que en una economía de medios y severidad cromática extrema, de lo que hay variada muestra en los altares de El

Escorial. El retablo de la capilla de los Pisa en la iglesia madrileña de San Martín, el del monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza en Ocaña, los de Pozuelo de Alarcón o el del monasterio de Santa María de la Penitencia, de Madrid, con su cortina –todos ellos desparecidos, al igual que un par de tablas realizadas para el monasterio de El Escorial¹⁴⁶–, jalonan un largo período en el que se cuentan otros relevantes trabajos, desde su participación en los arcos de la Entrada de Anna de Austria en Madrid y su intervención en el retablo mayor de la parroquial de Colmenar Viejo, que Trinidad de Antonio cifra con buen criterio en la tabla de la *Anunciación* –no parece empero suya la figura del arcángel–, aparte de un papel asesor en la creación del retablo de El Espinar, y que se cierra con las cuatro estaciones del claustro de las Descalzas Reales, que dejó dispuestas doña Juana, en las que trabajaba ya por 1573, y los altares comunes de la basílica de El Escorial, donde se ocuparía también de diversos trabajos de policromía y de continuas tasaciones¹⁴⁷. Su actividad profesional decreció sensiblemente en sus años finales, cuando frisaba los setenta, pero tuvo aún ánimos para intentar la empresa de policromar la sala de los Reyes del Alcázar de Segovia (1591)¹⁴⁸ y para acometer con Gregorio Martínez a partir de febrero de 1593 la ingente labor de policromía del retablo mayor de la catedral de Burgos, ciudad en la que falleció en agosto de 1594, plenamente activo aún con casi ochenta edad, habiendo sido testigo de excepción de la evolución de la pintura en Castilla y en la Villa y Corte a lo largo del siglo XVI.

NOTAS

* El presente trabajo está realizado dentro del proyecto de Investigación HAR-2009-11687, “Poder y prestigio, los usos artísticos en España durante la Edad Moderna”, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

¹ Para todo lo relativo a la familia Ampuero es fundamental el capítulo correspondiente de la tesis doctoral de Trinidad de ANTONIO SÁENZ, *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández Navarrete, Luis y Carvajal y Diego de Urbina*, Universidad Complutense de Madrid, 1987 (servicio de reprografía), vol. I., pp. 544-560. Es así mismo el estudio esencial existente sobre el pintor, desde el que poco se ha avanzado en los últimos veinte años.

² M. AGULLÓ, *Noticia sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, p. 17; A. MATILLA TASCÓN y A. MARTÍN ORTEGA, *Referencias de otorgantes (siglos XVI y XVII)*, ms. (1983), p. 23; A. MARTÍN ORTEGA, “Testamentos de pintores”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, (BSAA) 1966, p. 430 y M. ESTELLA MARCOS, “La iglesia parroquial de Pinto y sus púlpitos. Datos documentales sobre los artistas de su construcción y ornato en el siglo XVI”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños (AIEM)*, 1979, p. 151; T. de ANTONIO, *op. cit.*, p. 548.

³ A. MARTÍN ORTEGA, art. cit., p. 434. Sobre Diosdado o Adiosdado de Olivares, Felipe PEREDA, “Adiosdado de Olivares, o la dignidad de las Artes mecánicas”, en M. J. REDONDO CANTERA (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pp. 291-313.

⁵ T. DE ANTONIO, *op. cit.*, pp. 550 y 559.

⁶ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), prot. 10, escribano Juan Ramos, sin foliar.

⁷ AHPM. Prot. 10, s.-fol., ante Juan de Ramos: dada en las Casas de Juan de Castilla, en la parroquia de San Martín, “donde posa el muy yllustrisimo y Rº señor don aº de castilla, obpo de Calahorra”- Precede a la escritura anterior. Entre los testigos Cristóbal de Ampuero y el pintor alcaláino Diego de Madrid.

- ⁸ Hay indicación de que la custodia prevista en la traza debía de ser modificada y que el retablo había de rematar en “*tablero fecho a modo de caxa en que ha de llevar el santo xpto, e maría Santísima, y sant juan y un monte calvario al pie de la cruz*”.
- ⁹ AHPM, prot. 10, de Juan Ramos, s. fol. Es escritura que sigue a las dos anteriores.
- ¹⁰ AHPM, prot. 11, fols. 220-221v. Dicha manipulación no merece atención en la confirmación de enmiendas anotada al final del documento.
- ¹¹ Margarita ESTELLA, “Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo XVI” *AIEM*, 1980, vol. XVII, p. 61., y T. de ANTONIO, *op. cit.*, p. 551. Es incierto que en ningún momento se diga *Cristóbal de Ampuero, pintor, hijo de García de Ampuero*. Escritura de 15 de enero de 1540, ante Juan Ramos, firmada por don Alonso de Castilla, García de Ampuero y Alonso de Salamanca; al final de la misma: *t^{os} q fueron scritos a lo q dho es frnco ffez entallador vz^o de la dha ciud e Xtoual de urbina hrn^o del dho Gar^a de ampuero y mtyⁿ de segura e frnco Alvarios Criado del dho señor obpo*” En la otorgada por Francisco Fernández para la ampliación (fols. 218-219v.) figuran como testigos “*gra. de ampuero e xp^{ual} de orbina su hr^o*”.
- ¹² AHPM, prot. 11 ante Juan Ramos, fol. 220v. Los contratos del entallador y el pintor siguen a las escrituras referidas a la dotación de la capilla por el obispo de Calahorra, que fue con anterioridad de Pedro de Barrera y Margarita de Toledo y Figueroa (fols. 214-129v.).
- ¹³ Veronique GERARD, *De castillo a palacio, El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid, El Viso, 1984 p. 54.
- ¹⁴ T. de ANTONIO, *op. cit.*, pp. 550 y 772. Escritura de 10 de septiembre de 1540. AHPM, prot. 75, fols. 40r-40v; como “*un quadro e unas puertas del dho quadro que el dho señor mrqs me dio as fcer*”.
- ¹⁵ La transcripción facilitada por Trinidad de ANTONIO (*op. cit.*, vol. II, documento 79) es impecable, aunque entiende que el otorgante es Francisco de Ampuero, lo que se repite en M. Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY et al. *Artistas sorianos de la época moderna*, Universidad de Cantabria, 1991, p. 40. En lo esencial dice: *Sepan qtos esta c^a de poder vieren como yo gra de ampuero pintor vzo de la noble villa de Madrid otrgo q por quanto por mandado del Rmo Sor Obpo de osma esta mandado a el mayrmo de la yglia del lugar de qyntanarraya del arciprestazgo de Coruña q es al dho obpdo de osma e otras personas q en ello entienden que me de a afer e q haga la obra e pintura de pinzel del Retablo q se hace e q. a de hcer e la dha yglia, por tanto otorgo e consco q doy e otorgo todo mi poder.... A bos xpoual de urbina trichantre del dho sor obpo my hermo e a la persona e personas q vro poder obieren para q por my en my nonbre e como my mismo podays tomar e tomeis a cargo de fcer la pintura e pinzel del dho Retablo de la dha yglia... q lo hare e pyntare e dare fecho e acabado e puesto en perfiçion a el tpo e plaço e por el preçio de ducados e otras cosas q vos quisyerdes e asentarle conforme a qualquier o qualesquiera traças e condiciones q para lo fcer se dieren..... en la v^a de Madrid a veynte e qtro días del mes de agto año de myll e qtos e qta e qtro t^{os} q fueron prentes di^o Srn^o E germo de v^a Real e fraco de ampuero vzos de Madrid. Garçia de ampuero, passo ante mi Ju^o Ramos. (AHPM, prot. 139 fols. 440r-440v.)-. Por error se entendió que Cristóbal de Urbina aparecía como chantre del obispo, y no trinchante (criado de cámara). El documento es ya recogido por Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos relativos a la Historia y la Literatura Españolas*, Madrid, 1914, doc. 9, p. 2.*
- ¹⁶ T. de ANTONIO, *op. cit.*, p. 603, nota 266, siguiendo a C. PÉREZ PASTOR, *op. cit.*, doc. 12 y E. GARCÍA CHICO, “Nuevos documentos para el estudio del arte en Soria”, *Celtiberia*, 1959, núm. 18, pp. 233-235. AHPM, prot. 143, fol. Ccccxlvij: *Sepan quantos esta c^a de poder vieren como yo di^o de urbina pintor vzo de la v^a de Madrid e yo x^{ual} de urbina criado del sor obpo de osma su hern^o dzos q por qto yo el dho di^o de urbina como principal deudor e yo x^{ual} de urbina como su fiadr estamos obligados de dar el Retablo de la yglia de Sant p^o del logar de quyntanarraya del obpado de osma de pintura e ymagyneria como se q^e en las escripturas e contrataciones que sobre ello e hechas e algo de lo qal queremos dar para lo acabar a vos franco de ampuero nro herno vzo de la v^a de Madrid q a benir estays e vos queremos dar poder para ello e para cobrar lo que se deue del preçio por que se tomo a fcer la dha obra... para q pòr ntros y en nro nonbre e de cada uno de nos podades yr a el dho lugar de quyntanarraya e a otras ptes donde sea nesçesa^o e acabar e acabes la dha obra del dho Retablo de la yglia del en lo del dorado y estofado q de la dha obra qda por fcer por q lo de pintura e ymaginerya ya esta acabado.... En la v^a de Madrid a nuebe días del mes de junyo de myll e qui^s e qta e ocho a^s.*
- ¹⁷ Supuestamente de la Adoración de los pastores, entendiéndose entonces como del Nacimiento, tema que corresponde a la dispuesta en el remate del retablo.
- ¹⁸ Sobre el Maestro de Duruelo, principalmente, F. COLLAR DE CÁCERES, *Pintura en la antigua diócesis de Segovia, 1500-1631*, Segovia, 1989, pp. 119-124.
- ¹⁹ Se trata claramente de un error imputable al artista, que se repite en la escritura de fianza. No hay en la localidad de Almorox memoria de ningún templo o ermita de esta advocación.
- ²⁰ Cristóbal de Villarreal es otro de los pintores madrileños que parecen sobresalir en el panorama madrileño del s. XVI, aunque nada se conoce aún de su obra. En 1536 intervino con Juan de Borgoña en la realización del retablo de Galapagar (Luis ZOLLE, “Juan de Borgoña Pedro Cisneros y Cristóbal de Villarreal en Galapagar (Madrid)”, *A.E.A.*, 282, 1998, pp. 178-181; el autor anuncia un trabajo monográfico sobre Villarreal, aún por aparecer); cuatro años después hacía las pinturas del retablo de la capilla de los Vélez en Torrelaguna (Margarita ESTELLA, “Noticias artísticas de Torrelaguna”, *BSAA*, LI, 1985-, p. 311), y en 1561 el de doña Francisca de Salas en la Almudena, con Giralte (MARTÍN ORTEGA, “Más sobre Francisco Giralte”, *BSAA*, XXVII-1961- pp. 123 y ss.).
- ²¹ AHPM., prot. 139, fol. 822v-823. *Sepan quantos esta ca de poder vieren como yo al^o de villa (tachado) Real v^o de la villa de mad otorgo a conozco q doy e otorgo todo my poder Cump^o bastante segun q yo lo he e tengo e de dho más puede e deue valer a vos diego de orbina pintor vecino de la dha villa de mad q preste estais a la persona o personas q vro poder obieren para q me podais obligar e me obligueis como fiador de grcia de Ampuero vro hermno e de mancomun e a voz de uno y cada uno por e todo renunciando las leyes de la mancomunidad para q hara el dho vro herno el Retablo de pintura e dorado y estofado / del Retablo que ase y se a de azer a cargo de a iglia de Santiago de la billa de almorox al tpo e plaço e por la traça e forma e manera q le fuera encargado e bos le obligaredes e me obli-*

gueis pa ello - en Razon de lo q dho es todas las scripturas de obligon y recabdo e las q mas que quisieres ...en la dha v^a de madd a veynte dias en este mes de dize año del sor de myll e quios e quarenta e qtro aos, tos q fueron prsn-tes alo morato e di^o faces criado de dho dio de Vrbina e franco p(ere)z serrador vos de la dha v^a de md... Paso ante mi J Ramos. A^o de vi^aReal”.

- ²² CRUZ VALDOVINOS, “Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar”, A.E.A., 1982, p. 364.
- ²³ CRUZ VALDOVINOS, *loc. cit.*; Isabel MATEO. “Dos tablas de Juan de Villoldo y un retablo toledano de su círculo”. BSAA, L (1984), pp. 420 y ss.
- ²⁴ Isabel MATEO, *Juan Correa de Vivar*, Madrid, CSIC, 1983, p. 98; I. MATEO GÓMEZ y A. LÓPEZ YARTO, *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, 2003, p. 203.
- ²⁵ Hay asimismo efigies de santos y profetas en los frisos y zócalos de sus tres calles. El retablo atribuido a Correa de Vivar dispone de dos tablas de la Pasión, que son el *Descendimiento* (arriba, en centro) y el *Prendimiento de Cristo*, en una de las calles laterales; y tres de distintos santos: *San Jerónimo penitente* (abajo), y *Santa Ana trina* y el *Milagro de san Nicolás de Bari*, arriba.
- ²⁶ M. ESTELLA y S. CORTÉS CAMPOAMOR, “Los retablos documentados de Fuentelaencina y Auñón, y noticia sobre los de Pozuelo del Rey y Renera”, A.E.A.LII -1989-, p.146). J. RAMOS GÓMEZ (*Juan Soreda y la pintura del Renacimiento en Sigüenza*, Guadalajara, 2004, p. 213) niega sorprendentemente su autoría en relación con el desaparecido retablo de Pozuelo y afirma que Diego de Madrid, siempre relacionado con Soreda, es pintor de “acabado flamenquizante”.
- ²⁷ T. de ANTONIO, *op.cit.*, vol. I, pp. 606-608 y vol. II, doc .85.
- ²⁸ T. de ANTONIO, *op.cit.*, p. 608. La iglesia dio paso por 1606 al convento del mismo nombre y quizá se procedió entonces a una renovación de los retablos
- ²⁹ PÉREZ PASTOR, art. cit. núm-13, p. 2-3; E. GARCÍA CHICO, *Nuevos documentos para la Historia del Arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*, Valladolid 1959, p. 60; T. de ANTONIO, *op. cit.*, p. 566
- ³⁰ El 10 de octubre de 1555 por el que Francisco de Urbina, en nombre de su hermano Diego, otorga poder a Francisco Giralte y Diego de Villarreal para hacer cualquier concierto sobre la obra que Giralte y Urbina habían realizado en la iglesia de la villa de Barajas (T. de ANTONIO, *op. cit.*, p. 728)
- ³¹ PÉREZ PASTOR, art. cit. núm. 14, p. 3. Literalmente: *Sepan quantos esta carta vieren como yo diego de Vrbina pintor vecino de la uilla de Madrid, como principal, e yo cristóbal de Villarreal, pintor, e yo francisco leal, platero, e yo francisco alvarez platero, vecinos de la dicha uilla, como sus fiadores y principales pagadores, dezimos que por quanto a mí, el dicho diego de Vrbina e a dado e tengo de haçer el retablo de la iglesia del lugar de Casar, jurisdicción de la villa de escalona, por quanto a el pintar e dorar, conforme a unas condiciones que están declaradas del señor licenciado Álvaro de lugo del consejo del señor arzobispo de Toledo e de Joan correa de biuar, pintor vecino de la cibdad de Toledo, por precio de dozientos ducados, lo qual he de acabar e dar fecho a el tiempo e plazos que con el mayor-domo de la dicha yglesia me concertare.....en la uilla de Madrid a dos días del mes de enero, año de myll e quinientos e cinquenta e tres años -.*”; sigo las transcripción de T. de ANTONIO, *op. cit.*, pp. 1252-1253. pp- 608-609, quien lo da por obra perdida; I. MATEO GÓMEZ (*Juan Correa de Vivar*, Madrid, 1983, p.78) entiende que Correa daría la traza.
- ³² Véase M.I. RODRÍGUEZ QUINTANA, “Hernando de Ávila y Luis de Velasco: el retablo de Casar de Escalona y otras noticias”, A.E.A., LXII, 1985, n^o 245, pp. 17 y 30-33. La talla, que la autora atribuye a Juan Bautista Vázquez, uno de los fiadores con el pintor Rodrigo de Vivar, hubo de realizarse al menos un par de años antes.
- ³³ I. BOSARTE, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, 1804, pp. 55-56 y 355; J. M QUADRADO, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Salamanca, Ávila y Segovia*. Barcelona, 1865, p. 471; y Conde de la VIÑAZA, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1894, IV, pp. 6-7.
- ³⁴ M. VILLALPANDO y M. D. DÍAZ MIGUEL, “Dos cartas del marqués de Villena sobre la iglesia del Parral”, *Estudios Segovianos* XXIV (1972), pp. 383-385.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 384.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 385.
- ³⁷ El 14 de octubre de 1555 firmaba en Madrid Martín Miranda la carta de aprendizaje con Diego de Urbina, por plazo de cinco años (T. de ANTONIO, *op. cit.*, p. 728).
- ³⁸ BOSARTE, *op. cit.*, pp. 58-59.
- ³⁹ Venta el 12 de febrero de 1948 al Museo de Prado por el convento de Santo Domingo el Real de Segovia, aquí recogidas de distintos conventos y monasterios a raíz de la exclaustración; depósito en Santa María del Parral el 27 de mayo de 1950 (M. MERINO DE CÁCERES, “Velos litúrgicos penitenciales (sargas) de los siglos XVI y XVII en Segovia”, *Estudios Segovianos*, XXVII (1975), núms. 80-81, p. 77-78. Es el grupo que la autora denomina Serie 6.
- ⁴⁰ Atribución ya enunciada en F. COLLAR DE CÁCERES, *op. cit.*, I, pp. 194-195.
- ⁴¹ En su actual estado, el fragmento superior es de 2.70 x 1.58 m. y el inferior de 3.00 x 1.62 m. En las restantes se siguen las medidas que facilita Merino de Cáceres.
- ⁴² Véase , *The Illustrated Bartsch, Italian Artist of the Sixteenth Century School of Fontainebleau*, N. York, 1979, 23 (285).
- ⁴³ Antes depositada en el Museo Zuloaga. Su inclusión como parte de la “serie 6” ya en MERINO, art. cit., p. 79
- ⁴⁴ Sobre todo ello, principalmente T. DE ANTONIO, *op. cit.*, pp. 728-729, y docs. 87-91.
- ⁴⁵ A. JORDAN. *Retrato de corte en Portugal, O legado de Antonio Moro*, Lisboa, 1994, 1552-1572, p. 22
- ⁴⁶ Véase sobre el particular FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Corpus Documental, Correspondencia de Carlos V*, Salamanca 1975, vol II.
- ⁴⁷ C. PÉREZ PASTOR, art. cit., papeleta 11, p. 2.
- ⁴⁸ Fue con anterioridad abad comendatario de Paço de Sousa, Bustelo y San Bento do Porto, y renunció al priorato del monasterio de la Alcobaça, aceptando finalmente la mitra portuense.

- ⁴⁹ Juan LOPERRÁEZ CORVALÁN, *Descripción Históricas de Obispado de Osma*. Madrid, 1877, p. 411. Loperráez se basa en un manuscrito del Dr. Francisco Dosramas, de tiempos del prelado, que tuvo en su poder, y en la obra de - fray Bartolomé PONCE DE LEÓN, O.Cist. *Puerta real de la inexcusable muerte* Salamanca, 1596 .Ha sido imposible hasta la fecha localizar ambos textos.
- ⁵⁰ Juan LOPERRÁEZ CORVALÁN, *op. cit.*, p. 415-416. Véase además Vicente NÚÑEZ MARQUÉS, *Guía de la catedral del Burgo de Osma y breve historia del obispado de Osma*, Soria, 1949, pp. 150-156, y B.BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, “Visitas y reformas en el Colegio-Universidad de Santa Catalina en el Burgo de Osma, 1550-1840”, *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, 3, 1984, pp.27-31; “El colegio- universidad de Santa Catalina” en *El Burgo de Osma y su tiempo, 1550-1840*, Soria, 1988, cap. I.
- ⁵¹ Entre otras aportaciones, donaciones para la reconstrucción del incendiado monasterio de las bernardas de Fuencaliente (1550), el traslado del cuerpo de San Pedro de Osma a su nueva capilla (1551), la reforma de las casas episcopales, de vestiduras y ornamentos litúrgicos (seis doseles guarnecidos de terciopelo carmesí; dos pontificales de brocado; un palio para el viático), y diversos objetos de culto de gran riqueza (cáliz de oro y joyas, con patena; portapaz y ánforas de plata) para la catedral, junto con el breviario iluminado de Santa Catalina y el Pasionario oxomense (impreso en 1562), cuatro tapices ricos de la Destrucción de Jerusalén, uno de la historia de la reina de Saba, con algún otro y diversas alfombras, así como los ornamentos y objetos de culto de la capilla del Colegio. En lo arquitectónico, la construcción de la Alhóndiga del Burgo, un puente de sillería sobre el Duero, en San Esteban de Gormaz, y la reconstrucción de las fortalezas de Osma y Ucera y de la cabecera de la iglesia de San Andrés en Sinovas. Como particular muestra de su munificencia se cuenta el haber hecho suyas las cargas de los pecheros de la villa de Valdenebro en 1556.
- ⁵² Contribuyó sobre todo a la construcción del convento de Avé Maria, al trazado de la gran rua de santa Catarina das Flores y a la reconstrucción de la sacristía de la catedral, con intervenciones menores en el convento de Monchique y, quizá, en la abadía benedictina de Bustelo y el monasterio de Paçó de Sousa (Cf. Flórido de VASCONCELOS, “Don Pedro da Costa. Subsídios para a biografia de um obispo do Porto do século XVI”, *Revista de Historia*, Oporto, 1972, II, pp. 269-280, y Pedro DIAS, *Arte Portuguesa. Notas de Investigação*, Coimbra, 1998., pp. 278-283). En lo que se refiere a León, donde apenas residió, dado que raramente abandonaba a la emperatriz en sus desplazamientos, se menciona su generosa aportación económica para reconstrucción de la sacristía del monasterio de San Saturnino, tras su incendio, y la donación de ornamentos y vasos sagrados a la catedral (LOPERRÁEZ, *op. cit.*, p. 414)
- ⁵³ Para las obras de la Colegiata soriana, véase Marqués de SALTILLO, *Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII (1509-1699)*, Madrid, 1948, pp. 245-262.
- ⁵⁴ Reconstrucción de la cabecera de la ermita arandina de Nuestra Señora de las Viñas, terminación de la portada de la iglesia de Santa María, realización del púlpito de la iglesia, obra de Miguel Espinosa y Esteban de Cambray (J. LOPERRÁEZ, *op. cit.* pp. 411- 422, Vicente NÚÑEZ MARQUÉS, *op. cit.*, pp. 144-146.
- ⁵⁵ Datos sintetizados de la información de LOPERRÁEZ y NÚÑEZ MARQUÉS (*passim.*). Véase nota 52
- ⁵⁶ Juan AGAPITO Y REVILLA *La obra de los Maestros de la Escultura Vallisoletana*, Valladolid 1929, p.123; y V. NÚÑEZ MÁRQUEZ, “El retablo de la S.I., Catedral de El Burgo de Osma, obra de Juni, Picardo y Perandrés”, *Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos*, 1949, n 107, pp. 345-348.
- ⁵⁷ J. LOPERRÁEZ, *op. cit.*, p. 413. Se derribaron para ello las antiguas casas episcopales, renovadas a mediados del siglo XV. Las actuales son de bien entrado el siglo XVIII, obra de Nicolau Nasoni. La noticia de que Juni fue llamado por el obispo Acosta a Oporto desde Italia está ya en A. PONZ (*Viage de España*. Madrid, 1787, XII, p. 108).
- ⁵⁸ Pedro DIAS, *op.cit.*, p. 284.
- ⁵⁹ Según Loperráez Juni habría estado en Burgo de Osma hasta la muerte del obispo en 1563. A. PONZ (*loc cit.*) formula la hipótesis de que el mismo Juni fuera autor del extraordinario sepulcro –que llegó a conocer-, y aun del retablo.
- ⁶⁰ ASICBO (archivo catedral Burgo de Osma), “*Libro de quantas de fabrica asta el año 1578*”- fol 115: “yten se le descargan tres myll mrs porq los dio a mestre Juan picardo estante en peñafiel porq hizo medio bulto de talla en q se metiese la cabeza de sant Nereo y un brazo con su peana pa. poner el braço de sant Juan grisostomo. Mostro su carta de pago”.
- ⁶¹ Para el estado de la cuestión sobre la obra de Picardo, activo en Medina del campo, Aranda de Duero y el Burgo de Osma, puede verse J. M. PARRADO DEL OLMO, “Un Cristo a la columna atribuible a Juan Picardo en Peñafiel (Valladolid)”, *BSAA*, LXXV, 2009, pp. 93-100. Hoy parece desestimado que fuera el autor de la talla del retablo del trascoro catedralicio oxomense.
- ⁶² J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos referidos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1898-1901, p. 477.
- ⁶³ ASICBO, “*Libro de quantas...1578*”, Cuentas de 11 de octubre de 1558, fol 213v. “logroño- Mas dio e pago a Logroño Entallador porq adereço un cofre de Reliquias y el altar do Estan seys Reales”
- ⁶⁴ *Ibid.*, fol.220 “logroño – Mas se le Reçiben en quenta que pago a franco Logroño por el chapital q hizo en el pulpito nueve mil mrs En que fue tajado (sic) por el srº mºla y franco de la vega a quien fue cometido” Cuentas de 11 de octubre de 1558.
- ⁶⁵ ASICBO, “*Libro de quantas...1578*”, Cuentas tomadas el 15 de diciembre de 1565; fols 259: “logrono – yten dio a logrono dos du’s por una figura de un chrº q hizo pa el monumento” y fol. 264-“monumto –yten dio a logroño de una figura de un chrº tres ducados”. En la parte pictórica del monumento la obra fue realizada por Juan Bravo (fols. 259v. y 263v), sin embargo la policromía de la talla Cristo fue realizada por Cebrián, según las cuentas tomadas en junio de 1567 (fol. 285v.). Este mismo año constan diversos asientos de pago por la obra del monumento, siendo principal receptor de las sumas el entallador Tomás Borja.
- ⁶⁶ T. de ANTONIO, *op. cit.*, p. 733 y doc 102. Poder de 3 de marzo de 1564 a su hermano Francisco para cobrar del bachiller Ayllón, regidor de Aranda, lo que se le debía por tales obras.
- ⁶⁷ Cuentas tomadas el 14 de julio de 1561, fol 230v. “*Retablo- Mas se le Reciben En qta lo q costo de limpiar El Retablo El año de 1559 a machin y a todos los que le ayudaron q anduvieron acabaxo del torno seys hombres y otros quatro*”

arriba y dos p^a limpiar En ocho días y traer del colegio El torno y la maroma y todo lo demás q fue menester cuatro ducados”. En el asiento previo consta que la maroma fue comprada para limpiar el retablo mayor. Cuentas tomadas en febrero de 1564, fol. 248v.: “yten de limpiar el retablo mayor y del de la resurricio y el tracoro dos días y m^o a thomas y a otro offal dosc^{os} y ochenta y dos mrs y m^o”. Este dato parece evidenciar que el Cristo Resucitado de Juni estaba ya acabado., lo que apoyaría la tesis de Weise, cuestionada por J. J. MARTÍN GONZÁLEZ (*Juan de Juni. Vida y obra*, Madrid, 1974, p. 248), que retrasa su datación hasta 1570. Es de creer que fuera también encargo personal del obispo Acosta, lo que justificaría que no se registren pagos en las cuentas catedralicias.

⁶⁸ Cuentas tomadas el 14 de julio de 1561, fol. 237. Pago a los canteros de 82.818 maravedís, de las gradas y diversos trabajos, acabando las obras en octubre de 1560.

⁶⁹ V. NÚÑEZ MARQUÉS, art.cit., p. 348.

⁷⁰ En menor grado: Diego de Zorrilla, entallador; Cebrián, pintor local. Otro pintor, el maestro Benito, consta tan sólo que hizo un dibujo para dos capillas de coro (cuentas de 1652, fol. 145v.); entiéndese que sería diseño para ropas litúrgicos. A Juan Bravo le sucederá por 1568 el pintor Agustín Bravo en estos trabajos menores. Francisco de la Vega se ocupó en 1557 de los autos del día del Corpus Christi.

⁷¹ Cuentas de 14 de julio de 1561, fol 232v “oro – Mas se le Resciben En qta del oro q se a gastado para los pulpitos y escalerillas y todo lo demás q a sido menester por mandado de ju^o bravo q nos lo probeya urbina de aranda a duca-do El ciento de los panes q fueron mil y seiscientos panes dos mil ducados y los seiscientos a quatro mrs El par mon-tan juntos seys mil y ciento y cinqta mrs”

⁷² F. COLLAR DE CÁCERES, *op .cit.*, p. 195.

⁷³ “Velo de Pasión del obispo Pedro Álvarez da Costa” en *Paisaje Interior. Soria, concatedral de San Pedro*. Edades del Hombre, Soria, 2009, p. 485, ficha de Anna Muntadas Torrellas. Nada dice sobre la sarga Trinidad de Antonio. Para los aspectos generales José María CAPILLAS DE BLAS “Velos de Pasión , girones olvidados”, *Arévacos*, n. 29 ; Arranz apunta una atribución a Berruguete “quizás a través de Villoldo o Rabuyate”, (J. Gabriel ABAD y J. ARRANZ, *La igle-sias de Aranda de Duero*. Burgos, 1989, p.104; J. ARRANZ ARRANZ, *La catedral de Burgo de Osma. Guía turística*, Soria, 1981, p. 60)

⁷⁴ En la actualidad se ha recuperado esta alineación, aún no observada en la reproducción existente en el catálogo de las Edades del Hombre, Soria, 2009.

⁷⁵ “Oblatus est quia ipse voluit. Iasias” 53.7: Es maltratado porque él mismo lo quiso . Is. 53. 7

⁷⁶ “In Adam mortem, in me vitam per resurrectionem”. Única inscripción, excepto la referida al prelado, no tomada de la Vulgata.

⁷⁷ “Mittamus lignum in panem eius”. 11.19 Citado por Anna Muntadas

⁷⁸ Ibid., . “Sophonia / Qua propter expectame, dicit Dominis, in die resurrctionis meae” (Soph. 3.8)

⁷⁹ Lc 22, 42: Puesto de rodillas oraba, diciendo, Padre, , si es posible haz que pase de mi este cáliz. “Positis genibus ora-bat dicens... Pater si vis transfer calicem istum a me” .

⁸⁰ “Esaiae. Erit sepulcrum eius gloriosum”, Is, 11.10.

⁸¹ Las cartelas laterales llevan textos cuya procedencia no hemos localizado: “PRO PECCATORE/ N V ODO ET /SANGVINE/ SV DO”, y “I N ADAN MOR/TEM IN ME VITAM/ PER RESURE/CINEM”

⁸² A. MUNTADAS, *loc. cit.* p. 485.

⁸³ La Virgen se apoya es tal caso sobre una de las Santa Mujeres. La escena aparece invertida.

⁸⁴ ASICBO, “*Libro de quantas...1578* “. En la Cuenta de los años 1573 a 1575, tomadas en febrero de 1576; fol.416: “Valpuesta – mas dos myll y qui^os y diez y seys mrs q dio y pago a p^o Ruiz de Valpuesta pintor v^o desta villa por ade-reçar las cortinas del Retablo del altar mayor q Estaban Rotas y quemadas En ptes y en reparar las figuras del Christo y en poner y dorar dos hastas q faltaban y se avia(n) qbrado de çiertas figuras del dho Retablo como lo mostro por su qta y cta de pago”. Ya referido por J. ARRANZ ARRANZ, *Renacimiento sacro en la Diócesis de Osma-Soria..* Soria, 1986, vol 1, y *La catedral del Burgo de Osma*, p.. 60 El pintor Ruiz de Valpuesta es quien daría en enero de 1578 las condiciones para la realización del retablo mayor de la Colegiata de Soria, con traza propia (M.de SALTILLO, *Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII (1509-1699)*, Madrid, 1948, p. 356). D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (*Pintura madrileña del segundo tercio del siglo .XVII*, Madrid, 1983, p. 356) se preguntan sobre su posible parentesco con el pintor natural al parecer del Burgo de Osma y afincado en Madrid hacia 1658.

⁸⁵ Ibid., año 1564; fol. 249. “thomas- Ytem dio a thomas por coger la cortina de En medio del altar mayor porque no se ajase un Real treinta y quatro mrs”.

⁸⁶ M. ESTELLA MARCOS. *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*. Madrid, CSIC, 1990, pp. 68-71.

⁸⁷ MARTÍ Y MONSÓ, *op. cit.*, pp 450 y.477 -478., “ En Valladolid a diez y seys —de Junjo de mill e qui^os e sesenta e tres...parecio miguel de morales vezino del burgo de hosma criado que ha sido del rreverendisimo señor don Pedro de acosta obispo que fue de hosma difunto....en nombre de los testamentarios que fueron del dho señor obispo... e dixo que por quanto el dho señor obispo mando hazer ciertas cosas de escultura e pintura dorado y estofado en la yglesia mayor del dho burgo y en sancti spiritus de la villa de aranda de Duero y para ello bino encamynado para que fue-sen a tasar la dha obra a Juan de Junj escultor por parte de la escultura y a benedito rraboyate pintor por parte de la pintura dorado y estofado para que fuesen ha azer la dha tasacion e por que con ellos esta concertado les aya de dar e de por cada un dia de la ocupacion desde que saliesen desta villa de Valladolid...y estada y buelya a ella ...dia de fiesta o no fiesta ...a cada uno tres ducados de salario...dixo el susodho myguel de morales que se obligaba con... Juan de Junj y benedito rraboyate que los dhos testamentarios del...obispo que son los señores don xpobal de padi-lla prior d hosma e fray diego de tapia e geronjmo diez de navarra... de los bienes del... obispo les daran e pagaran el dho salario.. de los tres ducados cada dia a cada uno...- ante p^o de valdes”. Declaración de Miguel de Morales el 16 de junio de 1563. Según NÚÑEZ MARQUÉS (art. cit., p348) el propio obispo declaró en enero de 1563 que este reta-blo le había costado dos mil ducados.

⁸⁸ ASICBO, “Libro de quantas...1578”, Cuentas de 1560, tomadas el 14 de julio de 1561, fol. 237v.-238.

“Canteros- Mas dio a los off^{les} q retundieron los pilares del coro E hicieron el altar todo qto les mando urbina hasta q se asento El trascoro dos myl y quy^{os} y ochenta y cinco mrs de los jornales que habian hechado a rrazon de a dos Reales y quartillo cada dia— ij U dlxxx^ov

-infantejos- iten se le Resciben En qta q dio por libranca del arb^o a los ynfantejos p (sic) porq trabajaron la pascua del sptu sancto En el coro seyscientos y ochenta mrs— d clxxx^o

-madera- Mas se le Resciben en qta q compro ultimam^{te} dos mill y çiento y quarenta y dos mrs de madera para El aposento de los sacristanes y casi lo gastaron to (sic) En el asentar el trascoro y en las maderas que qdan alli hasta q se acabe lo q falta de hazer ijUcxlij

-carpinteros – iten pago a los off^{les} que andubieron haziendo lo q urbina les mando para asentar el trascoro y poner andamyos En siete dias q los ocupo a dos Reales cada uno montan nobzy^s y ochenta y seys mrs U dccccclxxx^ovj

-andamyos – Mas dio a bap^{ia} y a los q hizieron los andamios para tundir los pilares diez Reales q son trescientos y quarenta mrs - U ccc xl

-obreros y peones – iten pago a dos peones q daban Recado a los canteros para lo del trascoro y para los carpinteros y lo q fue menester En una semana a Real y medio cada dia a cada uno son diez y ocho Reales Udcxij

-balentin – Ma(s) dio a belentin mill y stecientos y quarenta mrs para En parte de pago de lo q ase le debe de los procesos y pleytos de la obra iUdcccxl

-guisando – iten se le Resciben En qta que dio y pago a guisando por lo que trabajo En lo del trascoro doze Reales q montan quatrocientos y ocho mrs... Ucccc^ovij^o

⁸⁹ M. ESTELLA (op. cit., pp.70-71) establece un complejo entramado de relaciones artísticas para probar el difuso nexo de Urbina con Vázquez y Vergara, pero, al margen de su verosímil atribución, es dudoso que la labor de policromía determinara que Acosta recurriera a los maestros toledanos.

⁹⁰ J. LOPERRÁEZ, op. cit., p. 421.

⁹¹ Pedro SANZ ABAD, *Historia de Aranda de Duero*, Burgos, 1975, p. 187.

⁹² Quizá este suntuoso sepulcro estuvo colocado con anterioridad en el coro de la catedral oxomense, pues en el Libro primero de fábrica se registra en las cuentas tomadas en 1543 (fol. 151v): “bulto del coro - mas dozientos y setenta y un mrs q costo sacar a fuera el bulto de la sepultura del obpo q esta en el coro”. Sobre la posible autoría de Juni, véase nota 59.

⁹³ A. PONZ, op. cit., XII, p. 107.

⁹⁴ M., J. REDONDO CANTERA, “Escultura del Renacimiento en las Aguas Durolenses”, en VV. AA *Renacimiento del Duero*, revista Biblioteca, Estudio e Investigación, n 18., Aranda, 2003, pp. 305-306. ABAD ZAPATERO y ARRANZ (op. cit. p. 105) apuntan el nombre de Francisco de Logroño.

⁹⁵ De manera expresa en escrituras de 17-19 de julio de 1560, y 10 de julio de 1562. T. DE ANTONIO. op.cit., pp. 566-567 y 728-729, docs. 88 y 93.

⁹⁶ Véase referencias cronológicas en T. DE ANTONIO, loc. cit. Del platero Álvarez había sido fiador de Urbina unos días antes sobre el contrato para la realización de la custodia que le había encargado el ayuntamiento de Madrid. A finales de octubre haría otro tanto en relación con el guión de plata de la iglesia de Alcobendas.

⁹⁷ MARTIN ORTEGA, “Testamentos de pintores” BSAA, 1966, p. 433 T. de ANTONIO, op. cit., p. 733 y doc.102, p. 1301.

⁹⁸ Reproducida en J. Gabriel ABAD ZAPATERO y J. ARRANZ ARRANZ (op. cit., p. 104.) quienes proponen una datación hacia 1570.

⁹⁹ T. DE ANTONIO, op. cit., número 34 de su catálogo (Archivo Moreno, Cliché núm. 7 . 293/ B). Es obra de paradero desconocido.

¹⁰⁰ Es obra de atribución incuestionable propuesta por D. ANGULO, *Pintura Española del siglo XVI*. Ars Hispaniae, XII, Madrid, 1955 p. 290).

¹⁰¹ T. DE ANTONIO, op. cit., pp. 616-167; y *Anales*, pp. 148.149 Nada parece deber a Urbina, por ejemplo, la gran tabla de Santiago en la Batalla de Clavijo del retablo principal, que será de un pintor coetáneo.

¹⁰² T. de ANTONIO, “art. cit.”, *Anales de Historia del Arte*, 1989, p. 149.

¹⁰³ Sobre la compleja evolución de la interconexión de ambos temas, Suzanne STRATTON, “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I (1988), pp. 22, 34 y 44.

¹⁰⁴ A veces se ha dicho erróneamente el obispo Sarmiento, confundiendo a Don Pedro con Juan Sarmiento, abad perpetuo de Benevívere, llamado a suceder al obispo Acosta en la diócesis de Osma, de la que nunca llegó a tomar posesión, al morir el 15 de julio de 1564, con lo que la mitra paso al valenciano Honorato Juan, mentor del príncipe D. Carlos.

¹⁰⁵ En el Arco de ingreso a la capilla: “IVLLI II PNT MAX”; las cartelas laterales llevan las fechas “F AN 1562” de su terminación, y “AN 1758” de su restauración. En el exterior, bajo un gran escudo papal de Della Rovere, la cartela “IVL.II PONTIFEX MAX / PETRVS SARMIENTO / POSVIT MDLI”, en el lienzo central del muro. Suele afirmarse que la capilla estaba acabada en 1551, pero se aprecia una diferencia de diez años entre la fecha exterior y la interior.

¹⁰⁶ ARRANZ ARRANZ, *El Renacimiento Sacro.*, I, p. 394.

¹⁰⁷ Estuvo en la Edades del Hombre *La Ciudad de los seis pisos*, Burgo de Osma, 1997, pp. 238-239.

¹⁰⁸ En archivo parroquial de San Juan de la Rabanera. Tampoco arrojan ningún dato las cuentas e inventarios de la parroquia de San Juan.

¹⁰⁹ J. U(RREA) señala que el aspecto aditivo de la composición denota el uso de diferentes estampas (*La Ciudad de los seis pisos*, pp. 238-239), y acepta sólo una proximidad de fechas con los pintores de El Escorial.

¹¹⁰ Contrato de 8 de diciembre de 1562. Hay estudio documental de M. Ángeles TOAJAS ROGER, “El tesorero Alonso Gutiérrez y su capilla en San Martín, Notas y documentos sobre el patronazgo artístico en el Madrid del Quinientos” *Anales de Historia del Arte*, 2005, 15, pp. 87-125, además de T. DE ANTONIO, op.cit., pp. 611-612.

- ¹¹¹ Sobre todo ello, y sobre las cuentas de Pedro de Santoyo con Urbina, T. DE ANTONIO, *op. cit.* pp. 707-708, 770 y doc. 95.
- ¹¹² E. LLAGUNO Y ALMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España*, ed. facsímil, Madrid, 1977, II, pp. 128 y 137. Diego de COLMENARES (*Historia de Segovia*, ed. de Segovia, 1969, II, p. 352) refiere las circunstancias de la obra, pero nada dice de autores.
- ¹¹³ A. PONZ, *op. cit.*, X, p. 245; y E. LLAGUNO, *loc. cit.*
- ¹¹⁴ Escritura de 23 de agosto. PÉREZ PASTOR, *op. cit.*, p. 8, papeleta 29; citado por T. DE ANTONIO, *op. cit.*, p. 734. Se dice que González se comprometió a hacer la obra para Diego de Urbina.
- ¹¹⁵ A. CEÁN, V, p. 91.
- ¹¹⁶ BN., "Copiador de Cédulas Reales de Felipe II", refrendadas por Francisco de Eraso secretario desde enero de 1572 a octubre de 1570. Cédula 570, fol. 132v.; y Archivo de Palacio, Cédulas Reales, t III, fols. 399v.-400v.
- ¹¹⁷ Parcialmente en CEÁN V, pp. 91-92; L. ASTRANA MARÍN, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra...* Madrid, 1948-1958, vol. II p.144, quien confunde a Urbina con su hijo homónimo, regidor de Madrid y rey de armas, y MARTÍN ORTEGA "Testamentos de pintores.", BSAA, 1966, p. 433. Sobre los pagos librados entre 1569 y 1572, PÉREZ PASTOR, *op. cit.*, papeleta 54, T. DE ANTONIO. "Dos sargas de Diego de Urbina depositadas en el Parral de Segovia", *Boletín del Museo del Prado*, XIV, n 32, pp. 36-37, y *op. cit.*, p. 612
- ¹¹⁸ A. CEÁN, *op. cit.*, V, p. 92
- ¹¹⁹ El actual procede del desaparecido convento de San Agustín, de donde fue trasladado en 1868 (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, *Compendio histórico de Segovia*, citado por LLORENTE TABANERA, "El convento de Santa Cruz", *Estudios Segovianos*, XIII -1961-, p. 51)
- ¹²⁰ MERINO DE CÁCERES, art. cit., p. 85.
- ¹²¹ Aún así en Stephanie BREUER, *Retratos y retratadores, Alonso Sánchez Coello y sus contemporáneos, Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Roland de Moiss.* Madrid, 2003, p.409. Anteriormente en M. de LOZOYA, *Segovia*, Barcelona, 1957 p. 39.
- ¹²² Sobre este particular, principalmente T. DE ANTONIO, *op. cit.*, pp. 708-703.; COLLAR DE CÁCERES, *op. cit.*, p. 102-103. Su atribución fue anteriormente propuesta por D. ANGULO, *op. cit.*, p. 290. En el plano formal e iconográfico, MERINO DE CÁCERES (art. cit., pp. 82 y 85-86), quien cree sin fundamento que las de Santa Cruz pudieran ser las de otro grupo (serie 7, grupo segundo).
- ¹²³ D. ANGULO, *loc. cit.*; sobre las fuentes específicas, F. COLLAR DE CÁCERES, *op. cit.*, p. 104
- ¹²⁴ Urbina hubo de conocer esta composición en una estampa anterior a la de Luca Bertelli, publicada en 1572.
- ¹²⁵ Así ya en F. COLLAR DE CÁCERES, *op. cit.*, p. 104; nada dice sobre ella Trinidad de Antonio. Esta sarga mide 2,02 m, de ancho, frente a los 3,25 m. de la central del retablo.
- ¹²⁶ M. QUINTANILLA, "Los artistas de Valsain" *Estudios Segovianos*, III (1951), p. 499, y "Algunas notas sobre artífices segovianos, *Estudios Segovianos*., XIV (1962), p. 166.
- ¹²⁷ M. de LOZOYA, "La colección de pinturas de don Juan de Peñalosa y Machuca, Señor de Garcillán", *Estudios Segovianos*, XXVIII (1976), núms. 82-84, p. 276.
- ¹²⁸ Ch. R POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Mass.), 1966, XIV, pp, 166 y 169.
- ¹²⁹ Atribución de D. ANGULO, *op. cit.*, p. 290.
- ¹³⁰ T. DE ANTONIO, pp. 684, 700, 697-699, números, 345, 41,40 y 39, respectivamente.
- ¹³¹ La confusa documentación de los dos retablos de Pozuelo del Alarcón o de Aravaca, publicada en su parte esencial por Pérez Pastor y que ha dado lugar a diversas contradicciones, llegándose a creer que Urbina hizo además el de Pozuelo del Rey, obra de Diego de Madrid –aún en PORTELA SANDOVAL, *La escultura del Renacimiento de Palencia*, 1977, pp. 277-279, parece aclarada por Trinidad de ANTONIO, *op. cit.*, pp. 637-639 y 641-645. Del retablo mayor existe fotografía realizada tras la Guerra Civil que lo muestra intacto dentro de la iglesia en ruinas; es obra en paradero desconocido desde 1942.
- ¹³² T. DE ANTONIO, *op. cit.*, pp. 614-615.
- ¹³³ "ESTE RETABLO Y CAPA CON (MISA...) CADA SEM(A)/A FVNDIO I Mº EL Rº SOR GASPAR DELGADO CVRA Q/ FVE EN ESTA Sª ILESIA AN. DE . (157?).. ANOS (F?) RVIZ".
- ¹³⁴ T. DE ANTONIO, *op. cit.*, pp. 685-686. Sobre el inventario de 1568, J. ARRANZ ARRANZ, *El Renacimiento Sacro..*, p. 398.
- ¹³⁵ J. ARRANZ ARRANZ, *El Renacimiento Sacro..*, I, pp. 424-425.
- ¹³⁶ Véase sobre todo T. de ANTONIO, *Anales de Historia del Arte*, 1989, I, p. 148 Apunta a Cristo y los discípulos de Emaus, de Museo del Louvre, el Cristo bendiciendo del Ermitage y la Tentación de Cristo del Institut of Arts de Minneapolis.
- ¹³⁷ No se registran pagos en el libro de Fábrica de la catedral.
- ¹³⁸ FJPS, n.º, 153, "El Salvador", en *La ciudad de los seis pisos. Las Edades del Hombre*, Burgo de Osma, 1997, pp. 266-268
- ¹³⁹ ASICBO, Libro Primero de Cuentas, fol. 191.
- ¹⁴⁰ ASICBO, *Ibid.*, fol 220v. "Item mas q dio y pago a juº de soria y antº de quiria tres Reales por quitar El Retablo de Sant pedro y Sant pablo por q se mojaba".
- ¹⁴¹ ASICBO, *ibid.*, fol 245v. : "yten de poner el Retablo de St Juan treynta y quatro mrs", y fol. 250v.
- ¹⁴² ASICBO, *ibid.*, Cuentas tomadas en 1578, fol. 420v. "Juº caualo a qta del Retablo- mas diez myll y quiós mrs q pago a çabalo entallador pa qta y parte de pago de la talla de un Retablo de los colaterales del altar mayor q Esta obligado a hazer por ante lope gra scriuaº q se hizo En (en blanco) dias del mes de (en blanco) de 1577 y dio por su fiador a gromo de la mota Rejero, costo cta de pago. Mas diez myll y doscºs mrs a dio y pago na juº de arteaga entallador vº desta villa pa qta y parte de pago del otro Retablo colateral del mayor q Esta obligado a hazer antel dho lope graz en elo dho dia mes y año del de arriba".

- ¹⁴³ El 21 de septiembre de 1624 se obligó a hacer Cicarte unas andas “y un retablo de orden corintia para un altar colateral conforme a la traça que del esta hecha en poder del dicho Pedro Cicarte ... y otro retablo de orden dórica para otro altar colateral conforme a otra traça que tiene en su poder”, Jesús ALONSO ROMERO *Barroco y Neoclasicismo en el Burgo de Osma*, Soria, 1997, p. 205.
- ¹⁴⁴ J. PORTÚS, “Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro”, *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, XII, 1999, p. 193.
- ¹⁴⁵ Heb. 13,20 “Deus autem pacis, qui exudit de mortuis pastorem magnum ovium i n sanguine testamenti aeterni”.
- ¹⁴⁶ Decididamente no ha de ser suya la pintura de *Cristo en la calle de la amargura* que remata la silla prioral en el coro de prestado.
- ¹⁴⁷ Para lo referido a los altares de las Descalzas, principalmente T. de ANTONIO, “Sobre unas obras de Diego de Urbina en el monasterio de las Descalzas Reales”, *Cinco siglos de arte en Madrid*, Madrid, 1991 p. 180). Felipe II dio en 1573 orden para que se facilitaran al pintor las maderas de los altares que había dispuesto la princesa doña Juana, aunque la orden de pago, una vez acabados y asentados es de 14 de diciembre de 1586.
- ¹⁴⁸ M. VILLALPANDO, “Condiciones y contrato para dorar la Sala de los Reyes del Alcázar por Juan de Río”, *Estudios Segovianos*, I, 1949, pp.122-123.